

Michailas Druskinas

BACHAS

Michailas Druskinas

BACHAS

Michailas
Druskinas

BACHAS

Iš rusų kalbos vertė
ADEODATAS TAURAGIS



VILNIUS
„VYTURYS"
1986

85.313(3)
Dr373

M. C. Друскин ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ
М., «Музыка», 1982

D 4905000000—131 / M856(08)—86 91—86

AUTORIAUS ŽODIS

Mokslininkas, užsibrėžęs tikslą parašyti monografiją apie Bachą, jaučia ypač didelę atsakomybę. Vienas dalykas nagrinėti vokiečių meistro meninio palikimo atskiras sritis ar juolab atskirus kūrinius, ir visai kas kita — tvirtai surėsti pasakojimą apie Bacho gyvenimą ir kūrybą, paaiškinti jo asmenybės fenomeną — juk Bacho gyvenimo kasdieniškumas slėpė nepaprastai gilų vidinį, dvasinį pasaulį. Kaip nustatyti, kas lemia Bacho genijaus didybę, kaip rasti teisingus, tikslius žodžius, nusakančius jo sukurtų šedevrų esmę, jo meninių siekių idėjinę vaizdinę kryptį?

Bachui skirta daugybė monografijų (kai kurias vėliau paminėsime), tačiau būtinybė rašyti tokius darbus vis didėja: keičiantis pasauliui, keičiasi Bacho muzikos ir jos vaidmens pasaulio meno raidoje suvokimas. Tai bendras praeities kultūros reiškinių adaptacijos dėsningumas. Tačiau Bacho kūrinių, jų atlikėjiškos ir mokslinės interpretacijos požiūriu kartais atrodo, jog keičiasi ne laikas, o patys kūriniai; jie pradeda naują gyvenimą, padėdami atrasti iki tol nežinomas tikrovės suvokimo ribas — ne tik tos tikrovės, kurioje gyveno Bachas, bet ir mūsų nūdienos.

Bacho muzika ir biografija tyrinėjama daugiau kaip du šimtus metų. Jam skirtų veikalų nepaliaujamai daugėjo: XIX a. pirmoje pusėje išspausdinti tik 37 tokie darbai, daugiausia nedideli, to paties amžiaus antroje pusėje jau 163, o vien per pirmąjį mūsų amžiaus dešimtmetį iš spaudos išėjo apie 300 veikalų. Dabar jie skaičiuojami tūks-

tančiais, o jų visuma sudaro plačią, išsišakojusią muzikos mokslo sritį — bachologiją. Pateiksiu dar vieną pavyzdį: nuo 1904 metų iki šiol išleisti 65 straipsnių rinkiniai, pavadinti „Bacho metraščiais" (Bach-Jahrbuch). *Analogiškų Bethovenui ir Mocartui skirtų rinkinių kur kas mažiau.*

Bachologija visapusiškai išplėtota kolektyvinėmis daugelio šalių mokslininkų pastangomis. Tarp jų — tarybiniai muzikologai B. Javorskis ir B. Asafjevas, I. Braudas, T. Livanova, V. Protopopovas, L. Roizmanas ir kt.[1] *(Užsieninių veikalų autorius paminėsime žemiau.) Šiai gigantiškos apimties mokslinei literatūrai išstudijuoti reikia daugelio metų. Jos evoliucijoje galima įžvelgti keletą etapų*[2]*.*

Pradinis etapas — nuo J. N. Forkelio, pirmosios knygos apie Bachą (1802) autoriaus, iki F. Špitos, kurio nuopelnas — fundamentali dvitomė monografija (1873, 1880); ši knyga padėjo bachologijos pagrindus. Antrasis etapas sutampa su mūsų šimtmečio pradžia: reikšmingiausias yra žinomas A. Šveicerio veikalas (prancūzų kalba — 1905; išplėstas vokiškas leidimas — 1908[3]*), kuriame pirmą kartą keliama Bacho muzikinės kalbos semantikos, vaizdinio išraiškingumo problema*[4]*; šį laikotarpį užbaigia mūsuose taipogi žinomas Bazelio profesoriaus E. Kurto veikalas „Linearinio kontrapunkto pagrindai" (1917), kuriame Bacho muzikinė kalba analizuojama remiantis jos motyvine sandara. Trečiasis laikotarpis — tarp dviejų pasaulinių karų: kaip įžymūs bachologai pagarsėjo H. Krečmaras, H. Abertas, A. Šeringas, M. Šneideris, F. Smendas, A. Mozeris, F. Blūmė ir kt.; problemų ratas platus: teorinė (senoviniuose traktatuose įteisinta) ir atlikėjiškoji Bacho laikų muzikinė praktika, kompozicijos technika, kultūriniai ir*

---

[1] Tarybinėje muzikologijoje teorinio analitinio pobūdžio darbų kol kas yra daugiau negu istorinių-estetinių, kultūrologinių ir biografinių.

[2] Smulkiau žr.: *Друскин М.* Из истории зарубежного баховедения.— Сов. музыка, 1978, № 3, 4.

[3] Rusų kalba — *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах/Пер. с нем. Я. С. Друскина под ред. М. С. Друскина. — М., 1964 (toliau — Sveiceris).

[4] Tuo pačiu metu — nepriklausomai nuo Sveicerio ir ne taip plačiai — analogišką problemą tyrė prancūzų muzikologas A. Piro (1907).

imanentiniai-muzikiniai Bacho ryšiai su jo pirmtakais ir amžininkais, biografijos faktai ir t. t. 1950 metais paminėtos jo 200-osios mirties metinės ženklina paskutinį laikotarpį. Būtent tada bachologijoje ir įvyko tikras sprogimas, sugriovęs daugelį ligi to laiko tvirtai įsigalėjusių pažiūrų. Kad būtų aišku, į ką visa tai atvedė, truputėlį nukrypsiu į šalį.

Špitos ir Šveicerio kapitalinės monografijos, kuriose abu mokslininkai — kiekvienas savaip — pateikia išsamias Bacho asmenybės ir kūrybos koncepcijas, parašytos romantiškos istoriografijos dvasia. Šie veikalai turi neeilinių privalumų, tačiau juose aiškiai jaučiamas tarytum patriarchalinės praeities idealizavimas ir — lygiagrečiai — jos sušiuolaikinimas: mūsiška etinių elgesio normų, papročių, moralės samprata, kaip ir šiuolaikiška kompozicinė mąstysena, taikomos seniesiems laikams. Pirmuoju atveju („idealizavimas") būdingas Špitos teiginys, kad Bachas įkūnijo tikrą vokiškąją dvasią (das Deutschtum), *nepatyrusią jokios kitų tautų įtakos, ir kad jis gyveno tarp nedraugingų žmonių kaip „nesuprastas genijus"; Šveiceris dar kategoriškiau teigė, jog Bachas užbaigė epochą ir „niekam nebuvo išeities taškas". Antruoju atveju („sušiuolaikinimas") Špita, monumentindamas Bacho kūrinius, nenorom suteikė jiems bethoveniškų bruožų, o Šveiceris, analizuodamas Bacho motyvinių junginių semantiką, prilygino juos Vagnerio leitmotyvams. Toks prieštaringas idealizavimo ir sušiuolaikinimo derinys tipiškas romantinei istoriografijai. Ta pačia dvasia — tik su įvairiais nukrypimais — būdavo išdėstomos Bacho gyvenimo peripetijos ir analizuojami jo kūriniai vėliau parašytose solidžiose F. Volfrumo (1910; rusiškas vertimas — 1912), Č. S. Terio (1928), R. Šteglicho (1935), A. Mozerio (1935), V. Gurlito (1936) ir kitų autorių monografijose. Tačiau vis labiau remiantis istorijos faktais ir gilėjant jų supratimui, trečiojo dešimtmečio tyrinėjimai senąją koncepciją iš esmės pakoregavo. Bachologijoje brendo lūžis, kurį pristabdė Antrasis pasaulinis karas, o vėliau stimuliavo intensyvus ruošimasis minėtam jubiliejui. Iškilo visa plejada jaunų muzikologų, taikančių naują mokslinio tyrimo metodologiją, sugebėjusi atmesti gajus — ta-*

čiau klaidingus — įsitikinimus. Nemažą vaidmenį turbūt suvaidino ir katastrofa, užgriuvusi žmoniją neįtikėtinomis karo metų aukomis bei nelaimėmis. Daug ką teko tada pergalvoti socialinėje gyvenimo sanklodoje, visuomenės struktūroje, suardytame epochų ryšyje, kultūros paveldimume, kurį M. Bachtinas pavadino „kultūros atmintim".

Iš klausimų, tapusių pirmaeiliais, atrenku tris — pačius svarbiausius. Juos grupuoju pagal temas.

N a t ų t e k s t a s. Bachui esant gyvam, buvo išspausdinta labai nedaug jo kūrinių. Be to, daugelio jų liko ne autografai, o kopijos — kartais nesutampančios ir nepilnos. Šios kopijos buvo renkamos dešimtmečiais. Tekstologams reikėjo patvirtinti autorystę (atribuciją), patikrinti, sugretinus skirtingas redakcijas, natų teksto autentiškumą, nustatyti sukūrimo laikotarpį (chronologinė atribucija), nes užbaigimo datomis Bachas pažymėjo tik apie keturiasdešimt kūrinių. Šis gigantiškas darbas buvo atliktas per pusę šimtmečio — nuo 1850 iki 1900 metų, — vadovaujant Bacho draugijai (Bach-Gesellschaft). *Sunku pervertinti šio 46 tomų leidinio istorinę reikšmę: įžymiojo meistro kūryba iškilo prieš mūsų akis visu didumu.*

Garsaus mokslininko O. Jano vadovaujama tekstologinė mokykla savo laikmečiu buvo pažangi: buvo tiriami autografai, Bacho rašysena (kuri, kaip ir visų žmonių, metams bėgant keitėsi), popieriaus kokybė, vandens ženklai, lyginamos kopijos, kristalizavosi stiliaus analizės metodas kaip rimta paspirtis tikslinant chronologinę atribuciją. Sekdami kompozitoriaus kūrybos evoliuciją, mokslininkai rėmėsi būtent šiuo leidiniu, nors iš dalies jį kritikavo dėl ginčytinų redakcinių dalykų, kurių netobulumas kartais sąlygodavo klaidingas išvadas. Pavyzdžiui, Špita ir Šveiceris priėjo išvadą, kad vadinamosios „choralinės" religinės kantatos, parašytos choralo strofų tekstais ir melodijomis, buvo sukurtos po 1740 metų, tuo grįsdami savo koncepciją, esą kompozitorius, nusigręžęs nuo naujų epochos vėjų, gyvenimo pabaigoje vėl ėmėsi senojo kantatos tipo; dabar ši koncepcija atmesta kaip klaidinga.

Pokario lūžis bachologijoje įvyko tada, kai tekstologai ėmė taikyti naujausius archeologijos metodus (medienos

ir iš jos pagaminto popieriaus tyrimą anglimi ir pan.), kartu tobulėjant ir teismo ekspertizei (rašysenos ir natų linijų, tada brauktų ranka, tyrimas ir t. t.). Bet svarbiausia yra tai, kad anksčiau buvo tiriami autografai, o dabar — vokalinių instrumentinių kūrinių partijos (balsai), kurias dažniausiai perrašinėdavo Bacho mokiniai ir šeimos nariai. Perrašinėtojų („kopijuotojų") rašysenos lyginimas, jų asmens tapatybės ir perrašymo laiko nustatymas tapo naujos chronologijos pamatu, ypač tiriant pagrindinę Bacho kūrybos sritį — kantatas[5]*. Ir tuomet paaiškėjo, kad choralinių kantatų „metininkas" sietinas visai ne su paskutiniuoju kompozitoriaus gyvenimo laikotarpiu, o su 1724—1725 metais; taip buvo pažeista viena svarbiausių romantinės koncepcijos grandžių.*

Antra vertus, išaugęs Bacho muzikos stilistikos analizės mokslinis lygis leido įtikinamiau atskleisti jo kūrybos evoliuciją. Čia daug nusipelnė tokie mokslininkai kaip A. Diūras, G. Dadelzenas, K. Volfas (VFR), V. Noimanas, H. Beseleris, H.-J. Šulcė (VDR), A. Mendelis, R.-L. Maršalas (JAV) ir kt. Reikšmingu įvykiu tapo V. Šmyderio sudarytos „J. S. Bacho muzikos kūrinių teminės-sisteminės rodyklės" išleidimas (1950)[6]*. (Tiesa, joje neatsižvelgta į minėtus 1957—1958 metais paskelbtus A. Diūro ir G. Dadelzeno tekstologinius atradimus, kaip ir į kitus, vėlesnius, patikslinimus.) Pagaliau 1954 metais pradėtas leisti naujas pilnas Bacho kūrinių rinkinys*[7]*. Leidimui vadovauja Bacho archyvas Leipcige (įsteigtas 1951 m.) ir Bacho institutas Getingene (VFR), o jį rengti padeda įvairių šalių mokslininkai. Planuojama išleisti 90 tomų; dau-*

---

[5] Paaiškinsiu pavyzdžiu: jeigu, tarkim, nuo 1723 metų mokinys X buvo pagrindinis Bacho natų perrašinėtojas, o nuo 1725 metų jo rašysenos daugiau neaptikta, vadinasi, kūrinys, kurio balsus jis perrašinėjo, sukurtas 1723—1724 metais ir buvo skirtas konkrečiai bažnytinio kalendoriaus datai, magistrato rinkimams, miesto šventei ir pan.— tokių įvykių datas galima tiksliai nustatyti.

[6] *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Bach-Werke-Verzeichnis).— Leipzig, 1950 (toliau — BWV).

[7] Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke/hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig (Neue Bach-Ausgabe).— Bärenreiter, Kassel etc. und VEB DVfM, Leipzig, 1954... (toliau — NBA).

giau kaip pusė jų jau išspausdinta. Kiekvieną natų tomą lydi papildomas tomas, skirtas pirminių šaltinių redakcinei kritinei analizei (Kritischer Bericht). *Apskritai tai pavyzdinis akademinis leidinys.*

Dokumentai. Bachas nepaliko nei atsiminimų, nei autobiografinių užrašų, du kartus — 1717 ir 1731 metais — neatsakė į J. Matezono prašymą pateikti apie save žinių. Iš nedaugelio (apie 20) asmeninio pobūdžio laiškų tik viename — 1730 metų spalio 28 dienos laiške G. Erdmanui — Bachas šykščiai užsimena apie savo gyvenimo aplinkybes. J. G. Valterio „Muzikos žodyne" (1732) jam skirta trumpa žinutė. 1754 metais L. K. Miclerio „Muzikinėje bibliotekoje" buvo paskelbtas gana platus nekrologas, parašytas 1750 metų pabaigoje arba 1751 metų pradžioje Karlo Filipo Emanuelio Bacho, padedant J. F. Agrikolai; iš esmės tai pirmoji J. S. Bacho biografija. Vėlesniuose žodynuose (J. A. Hilerio — 1784; E. L. Gerberio — 1790) šis nekrologas dažnai būdavo perspausdinamas, iš dalies jį papildant. J. N. Forkelis iš pokalbių ir susirašinėjimo su J. S. Bacho sūnumis Vilhelmu Frydemanu ir Karlu Filipu Emanueliu pasisėmė naujų duomenų. Vėliau pradėta ieškoti archyvinės medžiagos: kai kurių esminių dalykų pateikė savo — apskritai paviršutiniškoje — monografijoje K. H. Biteris (1865), ir daug ką — F. Špita. XX amžiuje ieškojimų mastas dar labiau išsiplėtė. Juos įspūdingai apvainikavo trijų tomų akademinis „Bacho dokumentų" leidinys (Bach-Dokumente), *aprėpiantis visą surinktą medžiagą, V. Noimano ir H.-J. Šulcės kuo stropiausiai komentuojamą (1963, 1969, 1972; parengta Bacho archyvo): pirmame tome yra paties Bacho rašyti dokumentai, antrame — atsiliepimai apie Bachą jam esant gyvam, trečiame — atsiliepimai po mirties (nuo 1750 iki 1800 metų)*[8]. *Šis pilniausias dokumentų rinkinys leidžia*

---

[8] *Bach-Dokumente,* herausgegeben vom Bach-Archiv, Leipzig unter Leitung von Werner Neumann (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke).— Bärenreiter, Kassel etc. und VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig:

Band I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze.— 1963.

Band II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebens-

kitaip negu iki šiol pažvelgti į Bacho gyvenimo peripetijas ir jo kūrybos vertinimą XVIII amžiuje. Be kita ko, paaiškėja, jog XVIII a. antroje pusėje Bacho kaip kompozitoriaus profesionalai nebuvo užmiršę, kaip kitados teigė Šveiceris ir kiti, nors didžioji jo muzikos dalis bažnyčiose ir koncertų salėse iš tikrųjų nebeskambėjo; o amžiui baigiantis šia muzika susidomėjo ir mėgėjai.

Tačiau dar iki pasirodant minėtam tritomiui, Bacho 200-ųjų mirties metinių išvakarėse pribrendo reikalas peržiūrėti romantinę Bacho asmenybės koncepciją, pagal kurią jis buvo vaizduojamas kaip dorybingas ir kuklus, užsisklendęs savyje kantorius, kantriai pakeliąs užgriūnančias gyvenimo nesėkmes ir su dėkingumu priimąs dovanas tų žmonių, nuo kurių priklausė jo likimas. Ši koncepcija gyvavo ilgai, ir kai 1947 metais F. Blūmė stojo prieš ją, nevengdamas aštrios polemikos, kilo diskusijų audra. Dabar jos nurimo, o „Bacho dokumentų" publikacija patvirtino, jog peržiūrėti šią koncepciją būtinai reikėjo. Bacho gyvenimas, jo biografijos faktai turi būti naujai nušviesti ir paaiškinti. Tarytum kreipdamasis į mus, jis galėtų pasakyti apie save įžymiojo XVI amžiaus humanisto Ulricho fon Huteno žodžiais, kuriuos cituoja F. Blūmė: „Aš ne pramanyta knyga, o gyvas žmogus su visais man būdingais prieštaravimais." Norėčiau, kad ši frazė pasitarnautų knygos biografinės dalies epigrafu...

---

geschichte Johann Sebastian Bachs 1685—1750, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze.— 1969.

Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750—1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze.— 1972.

Pagal temas sugrupuotų šio tritomio ištraukų nedidelis rinkinys 1975 m. buvo išleistas VDR ir VFR (Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Dokumenten/Als Taschenbuch zusammengestellt von Hans-Joachim Schulze.— Leipzig, 1975; tas pats — Kassel, 1975); šis rinkinys išleistas rusų kalba (Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха.— М., 1980). Vertinga pagalbinė priemonė yra ir „J. S. Bacho gyvenimo kalendorius" (Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs/hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, 1970), kuriame mėnuo po mėnesio, o kartais ir diena po dienos dokumentiškai fiksuojama jo veikla; rašant skaitytojui siūlomą monografiją, visi chronologiniai duomenys buvo patikrinti būtent pagal šį „Kalendorių". Bet pirmiausia autorius, žinoma, rėmėsi tritomio *Bach-Dokumente* medžiaga (biografiniuose knygos skyriuose).

Bacho gyvenimo būdas neatskiriamas nuo jo meninių siekių. Sugriovus vieną romantinės koncepcijos pusę, darosi neišvengiamos esminės pataisos ir kitoje, gretimoje pusėje, kurios tikslas — išnagrinėti genialiojo meistro istorinę misiją, jo vietą ir vaidmenį to laikmečio kultūrinėje ir stiliaus raidoje. Šis klausimų kompleksas buvo pradėtas peržiūrėti dar trečiajame dešimtmetyje, kai atlikėjai ir teoretikai vėl nepaprastai susidomėjo Bacho muzika, ir tai netiesiogiai padėjo atsirasti neoklasicizmo meninei srovei. Būtent tada ir iškilo klausimas: kas gi yra tikrasis Bachas?

Kompozicijos technika, metodas, stilius. Atsakymo į paslaptingą mįslę — kame slypi Bacho muzikos poveikio jėga? — pirmiausia bandyta ieškoti pačioje muzikoje, jos dėsniuose. Todėl trečiajame dešimtmetyje ir vėliau daug dėmesio buvo skiriama kompozicijos technikai: architektonikos problemoms — Bachui būdingiems įrėminimo būdams (Rahmen-Prinzip), *„ašių" centrams* (Achsen-Prinzip), *simetrijai*[9]. *Vakarų bachologai, ką nors teisingai pastebėję, vėliau neretai tą utriruodavo.*

Tyrinėjant Bacho muzikinę kalbą ir tęsiant tai, ką pradėjo Šveiceris (tačiau atmetant jo pasiūlytą tapybinę vaizdinę motyvų darinių traktuotę), buvo nustatoma šių darinių simbolinė reikšmė perteikiant „afektus" — dvasines būsenas. Ta reikšmė įvairuoja; labiausiai ją išryškina Bacho muzikos erdviniai vaizdiniai, kai atsiranda „viršaus" ir „apačios" kaip taurumo ir nuodėmingumo simbolių priešprieša ir pan. Simbolika prasiskverbia ir į stambių kūrinių struktūrą, kai į jų „šerdį" įjungiama svarbiausioji vaizdinės semantikos grandis. Simbolinę reikšmę turi ir „sakraliniai", šventieji skaičiai. Krikščionių religijoje tai skaičius 3 (trejybė), 7 (pasaulio sutvėrimo dienos), 10 (dievo įsakymų), 12 (apaštalų) ir t. t. Bachas, kaip ir jo pirmtakai bei amžininkai, savo kūriniuose atidavė duoklę skaičių simbolikai. Tačiau tiek šiuo klausimu, tiek ir

---

[9] Aš vartoju kitus apibrėžimus: „arkų denginiai" (terminas paskolintas iš B. Asafjevo, tačiau vartojamas kita prasme), analogiškas atitikimas kaip variantinis pakartojimas, disimetrija kaip netikslus simetriškumas: pirmą kartą šiuos terminus pavartojau knygoje «Игорь Стравинский» (Л., 1974, c. 168—196).

aukščiau minėtaisiais spėliojimai dažnai sutapatinami su prasimanymais, nes Vakarų mokslininkai, remdamiesi idealistinėmis prielaidomis, neretai prieina nepagrįstas, išprotautas išvadas, neatsižvelgia į tiriamos epochos konkretų istorinį kontekstą.

Šito neišvengė ir tie bachologai, kurie po Antrojo pasaulinio karo ėmė tirti retorikos poveikį tipizuotų melodinių slinkčių formavimuisi XVII a.—XVIII a. pirmojoje pusėje. Retorinės figūros — ypatingi kalbos dariniai, leidžiantys atskirti oratorišką ar poetinę kalbą nuo dalykinės, kasdieniškos, nors ir pastarojoje mes neretai jomis naudojamės. Retorikos moksle (pagrindinio veikalo autorius — Kvintilianas, I m. e. a.) yra apie šimtą tokių figūrų. Jų analogijų galima rasti Bacho pirmtakų muzikoje, iš dalies ir paties Bacho kūriniuose. Bet tai ne epochos muzikinis žodynas, o pagalbinės sintaksinės priemonės — ne jose slypi muzikos esmė ir prasmė.

Reikšmingesni tie pastarųjų metų veikalai, kuriuose Bacho kūrybos procesas nagrinėjamas kompleksiškai. Tarp juose gvildenamų klausimų yra ir „parodijos" metodas, t. y. savo paties arba kitų autorių kūrinių variantinis „perkūrimas". Kaip ir jo amžininkai — o gal net dažniau už juos — Bachas naudojosi šiuo metodu: apie penktadalis mus pasiekusių jo kūrinių yra „autoparodijos". Išdėstymo variantiškumas apskritai yra tipiškas Bacho kūrybos bruožas, o „parodijos" — jo dalinis pasireiškimas.

Ir pagaliau — svarbiausias problemų kompleksas: Bacho ir jo epochos ryšys. Užsienio mokslininkai Bachą be išlygų priskiria prie ryškiausių baroko meno atstovų; tarybiniai muzikologai šiuo klausimu vieningos nuomonės neturi. D. Lichačiovas pagrįstai rašė apie klaidingus bandymus „įsprausti" genialaus menininko kūrybą į ribotas istorines-stilistines kategorijas, priskirti jį „vienam kuriam nors stiliui, kuriai nors srovei. Iš vyraujančio stiliaus genijus semiasi kūrybinės galios, bet nesusilieja su juo... Tokių didžiųjų menininkų kaip Šekspyro, Taso, Servanteso, Mikelandželo ir kitų kūrybai būdingi du stiliai — renesansas ir barokas"[10]. *Tas pats pasakytina ir apie Ba-*

[10] *Лихачев Д.* Развитие русской литературы X—XVII веков: Эпохи и стили. — Л., 1973, с. 192.

cho kūrybą: vyravo baroko stilius, tačiau jo gelmėse jau formavosi ikiklasicistiniai bruožai. Juk meninė tradicija plėtojama dinamiškai, ir kam, jei ne genijui, lemta kūrybiškai atspindėti šio proceso dinamiškumą!

Kad teisingai suvoktume visa, ką Bachas sukūrė, reikia pasitelkti platų socialinį ir kultūrinį istorinį foną, kuriame Bacho asmenybę ir meninį palikimą galėsime sugretinti su kitais tikrovės reiškiniais, atskleisti jų tarpusavio ryšį. Tai nelengvas uždavinys. Svarbu išlaikyti pusiausvyrą: leidžiantis į smulkmenas — kad ir analizuojant muzikos kūrinius — neužmiršti esmės, o antra vertus — neignoruoti detalių, nes būtent jos atskleidžia tai, kas būdinga Bachui ir jo epochai.

*Šios monografijos autorius bando spręsti kaip tik tokį uždavinį. Deja, knygos apimtis palyginti nedidelė, todėl iki minimumo sumažintas bibliografinis aparatas, nuorodos į šaltinius, o natų pavyzdžių visai nėra.**

Leningradas, 1980

---

* Autoriui pasiūlius, lietuviškame leidinyje yra kai kurių pataisų bei papildymų. *(Vert. past.)*

I DALIS

GYVENIMO KELIO GAIRĖS

CHORO BERNIUKAS

Bachų muzikinė dinastija geografiškai susijusi su Tiuringija, esančia vidurio Vokietijos centre. Tai spalvingas kraštas. Landšaftas įvairus: plačios lankos, poetų apdainuoti garsūs Tiuringijos miškai, kalvos, kalnai. Daug kaimų su tvirtai įsigalėjusiais valstiečių papročiais; kaimai glaudžiasi prie miestų, kuriuose tebėra gyvos amatininkų tradicijos; miestai arti vienas kito.

Eizenachas, kuriame 1685 metų kovo 21 dieną gimė J. S. Bachas, yra netoli Erfurto. Ten kėlė vestuves Johano Sebastiano tėvai, tarnavo daug artimų ir tolimesnių giminaičių. Netoli ir Veimaras — jame vėliau įsikūrė Gėtė ir Šileris, dar vėliau — Listas.

Į rytus nuo Tiuringijos driekėsi pramoninė Saksonija, kurios įtaka šiam kraštui vis didėjo. Ilgainiui Tiuringijos žemė suskilo į nedideles hercogystes ir kunigaikštystes — Saksen (t. y. Saksonijos)-Veimarą, Saksen-Veisenfelsą, Saksen-Meiningeną, Saksen-Gotą ir kitas. Saksonijos sostinė — Drezdenas, kurio dvaras nuo XVII a. pabaigos ėmė varžytis puošnumu su Versaliu. Antras pagal svarbą miestas, turėjęs didelę prekybinę ir kultūrinę reikšmę, buvo Leipcigas.

Tiuringijos miestai netoli vienas kito, todėl jie gyvai bendravo. Bacho laikais atstumai tarp jų atrodė didesni negu dabar, esant nūdienėms susisiekimo priemonėms, tačiau tada keliautojas kvėpavo grynu oru, betarpiškai jautė aplinką ir gamtos grožį, peizažas džiugino akis.

Sebastiano vaikystėje šalis stojosi ant kojų po ją nusiaubusio Trisdešimties metų karo (1618—1648), kai sve-

timšalių kareivių pulkai niokojo miestus, plėšė gyventojus, degino kaimus. Pavyzdžiui, XVII a. septintajame dešimtmetyje Halės miestas dar tebebuvo visiškai sugriautas ir tik kitą dešimtmetį pradėjo atsigauti; Erfurtą su jo nuostabiąja XIII amžiuje ant kalvos pastatyta katedra — tribokšte šv. Severo bažnyčia bei tvirtove, stulbinančiomis monumentaliu didingumu ir statinių menine vienove (nors jie gana skirtingi),— šį miestą, kitados — iki iškylant Leipcigui — garsėjusį prekybiniais ryšiais, pradėta atstatinėti 1664 metais, Arnštatą — 1670 metais ir t. t. Tiuringija, Bacho tėvynė, buvo labiausiai nuniokota. Vis dėlto būtent čia tvirčiausiai išsilaikė vokiečių muzikos tradicijos.

Tiuringija buvo laikoma „dainų kraštu“. Nuo Liuterio reformos laikų bažnyčiose mokiniai vokiškai giedojo choralus (vėliau ir sudėtingesnę daugiabalsę muziką), o per kalėdas su giesmėmis ėjo iš vienų namų į kitus; dainavo, giedojo ir per vestuves, šeimynines iškilmes, laidotuves — buitis buvo prisodrinta muzikos. Protestantų choralo melodijos tapo visos tautos nuosavybe, plito ir naujos religinės giesmės — artimesnės pasaulietinėms, buitinėms; būdamos intymesnės, nuoširdesnės, jos prasiskverbė ir į bažnytines apeigas. Bažnyčioje, netoli pastoriaus, visada sėdėdavo vargonininkas, kuris demonstruodavo savo meną preliudais-improvizacijomis choralo temomis.

„Bachų giminė“ dalyvaudavo muzikuojant bažnyčiose ir dvaruose — dažniausiai smulkiuose, nuskurdusiuose. Šie muzikantai taip išgarsėjo, jog XVII amžiaus Erfurte visus miesto muzikantus vadino Bachais. Johano Sebastiano tiesioginiai pirmtakai ir artimiausi giminaičiai tarnavo tame pačiame Erfurte, Eizenache, Arnštate, Veimare, Geroje ir t. t.

Išliko įdomus dokumentas — deja, ne autografas, o kopija: 1735 metais Bachas sudarė savo giminės iš tėvo pusės genealogiją, išvardijęs 53 giminaičius; visi jie — su retomis išimtimis — pasišventę muzikai. Sąraše, pavadintame „Muzikinės Bachų giminės kilmė“, pirmuoju įrašytas:

„Vitus Bachas, kepėjas iš Vengrijos, 16-ajame amžiuje dėl liuteroniško tikėjimo turėjo palikti Vengriją, iš kurios jis, pavertęs (kiek tai buvo įmanoma) savo turtą pi-

nigais, atsikraustė į Vokietiją[1]; kadangi Tiuringija pasirodė pakankamai saugi liuteronams vieta, jis įsikūrė Vechmare, netoli Gotos, kur vėl ėmėsi kepėjo amato. Didžiausią malonumą jam teikė nuosava cistra[2]; jis nešdavosi ją net į malūną ir ten grodavo, be atvangos dundant girnoms. (Neblogas derinys! Užtat išmoko groti ritmiškai.) Nuo čia ir prasideda jo palikuonių muzikinė veikla. Mirė[3]..."

Tame pačiame sąraše antruoju numeriu įrašytas:

„Johanesas Bachas, minėtojo sūnus, iš pradžių ėmėsi kepėjo amato[4]. Bet dėl ypatingo polinkio į muziką jį pasiėmė mokyti Gotos miesto trimitininkas. Tada dar stovėjo senoji Grimenšteino pilis, ir mokytojas, kaip įprasta, gyveno pilies bokšte. Jo globojamas Johanesas Bachas išbuvo ten kurį laiką dar po mokymosi metų; tačiau pilį sugriovus (tai atsitiko 15[67] metais) ir mirus jo tėvui Feitui, jis apsigyveno Veimare, kur vedė panelę Aną Šmit, Vechmaro smuklininko dukterį, ir paveldėjo tėvo turtą. Nuo to laiko jis dažnai būdavo kviečiamas į Gotą, Arnštatą, Erfurtą, Eizenachą, Šmalkaldeną ir Zulį padėti vietiniams muzikantams. Mirė 1626 metais, siaučiant epidemijai."

Minėtasis Johanesas (Hansas) Bachas, Johano Sebastiano prosenelis, turėjo tris sūnus, kurie buvo muzikantai; Johanesas gyveno Erfurte (mirė 1673 metais), Heinrichas — Arnštate (mirė 1692 metais), Kristofas dirbo Veimare, vėliau Erfurte ir Arnštate, kuriame ir mirė 1661 metais. Jo sūnus Johanas Ambrozijus gimė Erfurte 1645 metais, o 1671 metais persikėlė į Eizenachą. Tai Johano Sebastiano tėvas. Ambrozijus buvo „trimitininkų" (miesto

---

[1] Kodėl vokietis Feitas (Vitus) Bachas atsidūrė Vengrijoje, lieka neaišku.— *M. D.*

[2] Būtent cistra, o ne citra, kaip paprastai nurodoma rusiškose J. S. Bacho biografijose. *Cythringen* (taip rašomas atitinkamas žodis išlikusiame dokumente) arba, teisingiau, *Cithrinchen*,— mažoji (diskantinė) cistra; cistra (dar kitaip — citolė) — daugelio Europos šalių liaudies muzikoje XVI—XVIII a. a. paplitęs styginis skambinamasis kriaušės pavidalo instrumentas su dviem plokščiomis dekomis.— *M. D.*

[3] Tikriausiai iki 1577 metų (dokumente datos nėra).— *M. D.*

[4] Kiti šaltiniai teigia, kad jis buvo kilimų audėjas.— *M. D.*

muzikantų) galva ir dvaro muzikantas, sulaukė pripažinimo, turėjo mokinių pameistrių.

Eizenachas apsuptas miškų, nusidriekęs palei kalną, ant kurio puikavosi Vartburgo pilis. (Išlikusiame Ambrozijaus portrete ši pilis matyti pro langą.) Nuo XII amžiaus Vartburge rinkdavosi minezingeriai, čia vykdavo legendinės muzikinės poetinės jų varžybos, kurias R. Vagneris pavaizdavo operoje „Tanhoizeris". Ten pat, Vartburgo pilies priestate, XVI amžiaus trečiajame dešimtmetyje Liuteris iš lotynų kalbos vertė Bibliją, dėdamas klasikinės vokiečių kalbos pagrindus. Po Trisdešimties metų karo ši pilis nebeteko ankstesnės reikšmės.

Bažnyčioje dirbo „dvaro ir miesto vargonininkas" Johanas Kristofas Bachas, Ambrozijaus pusbrolis, tačiau jųdviejų santykiai buvo nekokie. Johanas Sebastianas labai vertino savo antros eilės dėdės muziką[5]. Klausydamasis Johano Kristofo, berniukas galėjo susipažinti su choralo variavimo ir vargoninių improvizacijų menu; dainuoti, smuikuoti ir groti klavesinu jį mokė tėvas.

Ambrozijus turėjo aštuonetą vaikų; Johanas Sebastianas — jauniausias, o pirmagimis, Johanas Kristofas (1671—1721), buvo vyresnis už Sebastianą 14 metų; jis mokėsi Erfurte pas garsųjį Pachelbelį. Johano Jakobo (1682—1722), amžiumi kiek vyresnio Sebastiano brolio, likimas susiklostė neįprastai: apie 1706 metus jis ėmė tarnauti obojistu Švedijoje, lydėjo Karolį XII jo žygyje į Rusiją, pasibaigusiame sutriuškinimu prie Poltavos, vėliau pateko į turkų nelaisvę, o mirė Stokholme, būdamas dvaro muzikantu.

Pirmuosius dešimt metų Sebastianas praleido Eizenache — mieste, kur tebegyvavo legendos apie Liuterio gyvenimą ir darbus. Tiuringijos gyvenvietė Mera, kurioje dar XVII amžiaus pabaigoje buvo Liuterio palikuonių, yra netoli minėto Vechmaro. Eizenache Sebastiano tėvai gyveno gatvėje, pavadintoje Liuterio vardu *(Lutherstrasse)*, o jis mokėsi toje pačioje mokykloje, kurią maždaug prieš

---

[5] Filipas Emanuelis Johaną Kristofą vadina puikiu kompozitorium, rašiusiu tiek pat grakščiai, dainingai, kiek ir „neįprastai tirštai"; iš jo kūrinių ypač išskiria kantatą 22 balsams, kurią, anot to paties Filipo Emanuelio, J. S. Bachas atlikęs Leipcige.

porą šimtmečių trejus metus buvo lankęs Martynas Liuteris. 1693 metais Sebastianas įstojo į šią seną lotynišką mokyklą prie šv. Jurgio bažnyčios, kurioje vargonininkavo jo dėdė. Grįžęs iš Vormso, kuriame paskelbė savo mokymą, Liuteris šioje bažnyčioje pasakė pamokslą.

Apie save Liuteris kalbėjo: „Aš valstiečio sūnus, mano tėvas, senelis, mano protėviai buvo tikri valstiečiai." Tą patį galėjo pasakyti ir Bachas. Pagal gyvenimo būdą ir polinkius jis neatsiejamas nuo demokratinės biurgeriškos aplinkos, kurioje reiškėsi stiprus „valstietiškasis pradas" *(das Bauerntum)*. Ne veltui jis parašė „Valstietišką kantatą" (Nr. 212), o šeimos rate arba tarp giminių, suvažiavusių iš kitų miestų, mėgdavo, kaip ir jo protėviai, dainuoti humoristines užstalės dainas *(Quodlibet)*, kurių pavyzdys įamžintas „Goldbergo variacijų" klavyrui pabaigoje[6].

Ne mažiau ryškus kitas Bacho protėvių bruožas — „muzikantiškasis pradas" *(das Musikertum)*. Būdamas mokiniu, Bachas giedojo parapijos chore, turėjo gražų sopraną (diskantą — kaip tada buvo vadinama; po mutacijos susiformavo aukštas bosas). Nekrologe pažymima puiki jo dainavimo maniera. Vadovaujamas Eizenacho kantoriaus A. K. Dedekindo, jis išėjo gerą vokalo mokyklą, kurią tobulino pas Ordrufo kantorių Eliją Herdą — šis mokė Bachą „vadovauti chorui", diriguoti, dainuoti solo. Panašus vaidmuo paprastai atitekdavo choro „prefektui" (seniūnui), kuris būdavo kantoriaus padėjėjas arba, kaip dabar pasakytume, asistentas. Deja, neliko žinių apie tai, kas mus labiausiai domina, būtent: kada berniukas išmoko vargonuoti, kaip įvaldė kompozicijos techniką. Pastarosios Bachas mokėsi įprastu tiems laikams būdu: pats arba vyresniųjų prižiūrimas susipažindavo su kitų autorių kūriniais ir juos nusirašydavo. Kalbant nūdiene kalba, Bachas buvo savamokslis ir jokių sistemingų studijų, vadovaujamas meistro, nepraėjo. Pasiekti meistriškumo viršūnes jam padėjo nepaprastas žinių troškimas ir genialūs

[6] *Quodlibet* (lot.) — laisvai išvertus tai reiškia „kas ką moka", „kaip kas sugeba" — yra vokalinės improvizacijos, kuriose komiškumo dėlei kontrastinio kontrapunkto būdu buvo gretinamos skirtingos melodijos su įvairiais tekstais.

gabumai. Tačiau ar jis buvo vunderkindas ir kada pradėjo kurti — ne improvizuoti, o užrašinėti savo improvizacijas — nustatyti negalima.

Eizenache Bachas įstojo į penktąją klasę — Vokietijoje klasės tada skaičiuotos žemyn: aukščiausia klasė buvo pirmoji. Devynerių metų jis neteko motinos, o po metų mirė ir tėvas, prieš mirtį vedęs antrą kartą. Vyresnysis brolis Johanas Kristofas — Ordrufo vargonininkas ir mokyklos mokytojas — priglaudė našlaitį pas save. Beletrizuotose Bacho biografijose jo brolis apibūdinamas ne iš geriausios pusės — kaip ribotas ir griežtas žmogus (užuomina į tai yra ir nekrologe[7]). Tačiau mes nežinome, kokios buvo berniuko gyvenimo sąlygos Ordrufe. Mokykla, kurioje jis mokėsi, buvo laikoma pavyzdine ir vadinosi licėjum. Sebastianas buvo priimtas į trečią klasę ir penkiolikos metų išėjo visą kursą. Licėjų paprastai baigdavo septyniolikmečiai, todėl galima daryti išvadą, kad jaunuolis mokėsi stropiai, kartu daug laiko skirdamas muzikai.

1700 metų pavasarį, baigęs licėjų, jis išvyko iš Ordrufo. Manoma, kad tai atsitiko pagausėjus brolio šeimai, tačiau faktai sako ką kita. Teisybė, Johano Kristofo šeima vėliau padidėjo — joje buvo devyni vaikai, ir 1713 metais Johanas Sebastianas tapo jauniausiojo krikštatėviu, tačiau jam paliekant Ordrufą brolis teturėjo du vaikus, o trečiasis gimė 1700 metų lapkrityje — praėjus aštuoniems mėnesiams po to, kai Sebastianas iškeliavo! Kadangi šis argumentas atpuola, kyla klausimas: kodėl neeilinių gabumų jaunuolis, mokykloje ir chore pademonstravęs puikius intelektualinius ir muzikinius sugebėjimus, negalėjo rasti prieglobsčio ar darbo Tiuringijoje, padedamas gausios savo giminės? Kodėl jam prireikė leistis labai tolimon kelionėn — į Liūneburgą Vokietijos šiaurėje, kur nebuvo nei jo giminaičių, nei draugų, nei globėjų? Ar čia

---

[7] Jame yra ir keliaujantis iš vienos Bacho biografijos į kitą sentimentalus pasakojimas, kaip berniukas, broliui uždraudus, slapčia pasiėmęs iš spintos natų rankraščius ir naktimis, mėnesienoje, juos nusirašinėjęs. Brolis kopijas atėmęs. Ryšium su tuo nekrologe rašoma: „Įsivaizduokim, kaip jaustųsi šykštuolis pirklys, jeigu jam priklausantis laivas kur nors pakeliui į Peru nuskęstų kartu su šimtu tūkstančių talerių,— ir mes suprasime, kiek sielvarto patyrė mūsų mažasis Johanas Sebastianas dėl šios netekties."

nepasireiškė valingas — o jaunystės metais gal kiek ir avantiūriškas — charakteris? Ar tik jaunuolis nepanoro išsilaisvinti iš brolio (arba kitų giminių) globos ir gyventi savarankiškai, pats įsitvirtinti? Juk ir vėliau, jau subrendęs, sunkiomis gyvenimo aplinkybėmis jis kartais būdavo užsispyręs. O savo jaunystės išdaigų Bachas, anot Filipo Emanuelio, nemėgo prisiminti.

Čia išdėstyti samprotavimai tėra tik spėliojimai. Objektyvios išvykimo aplinkybės buvo štai kokios.

Minėtasis Herda, kadaise pats mokęsis Liūneburgo mokykloje (kantorate) prie šv. Mykolo vienuolyno, palaikė draugiškus santykius su tenykščiu kantorium A. Braunu. Šv. Mykolo mokyklai (*Michaelisschule* — taip vadinosi šis kantoratas) trūko dviejų diskantistų, o Tiuringijos berniukai garsėjo muzikalumu. Herda rekomendavo du savo mokinius: Sebastianą ir Georgą Erdmaną (pastarasis buvo Herdos giminaitis; šios knygos puslapiuose su Erdmanu mes dar susitiksime). Rekomendacija buvo priimta, ir jaunuoliai išsirengė į tolimą kelionę. Kaip jie keliavo, sunku pasakyti. Greičiausiai pėsčiomis — juk artėjo vasara! Retkarčiais juos pavėžėdavo kaimietiškas vežimas, galbūt ir pašto karieta. Atvykus paaiškėjo, jog paaugliai dar nepakankamai įvaldę „figūrinės", polifoninės vokalinės instrumentinės muzikos koncertinę manierą, kuri tada darėsi madinga. Tačiau buvo pažymėtas gražus Sebastiano diskantas.

Liūneburge dirbo geri muzikantai: šv. Mikalojaus bažnyčioje (*Nicolaikirche*) — vargonininkas J. J. Lėvė, mokęsis pas genialųjį Šiucą — religinių koncertų ir naujojo monodinio-rečitatyvinio stiliaus meistrą, o šv. Jono bažnyčioje — iš Tiuringijos kilęs puikus vargonininkas Georgas Bėmas, kuris tobulinosi pas garbingąjį J. A. Reinkeną, šiaurės Vokietijos virtuozinės vargonavimo mokyklos kūrėją; Bėmo choralinės išdailos atvėrė kelią analogiškiems Bacho ieškojimams. Be to, vienuolyne buvo turtinga natų (suprantama, rankraščių) biblioteka, kurioje Sebastianas galėjo studijuoti Pretorijaus (įžymaus XVI a. pabaigos — XVII a. pradžios teoretiko ir kompozitoriaus), Šiuco, Šeino, Šeito, Zelės (Liuli mokinio), Rudolfo Alės iš Miulhauzeno ir kitų vokiečių muzikos meistrų kūrybą.

Pagaliau Sebastianas turėjo galimybę susipažinti ir su senovinių pasijų nauja traktuote: Liūneburgo kompozitorius Kristianas Floras įvedė į jas arijas ir instrumentinius epizodus, tuo pralenkdamas Hamburgo kompozitorius, kurių pasijos parašytos „švietėjiška“-didaktine maniera.

Jaunojo muzikanto formavimuisi esminės reikšmės turėjo pažintis ir su prancūzų muzika — nuo Liuli iki naujausių autorių,— kuri skambėjo Braunšveigo hercogo Vilhelmo Ernsto pilyje Celės mieste. Ar dažnai Bachas lankėsi šioje pilyje, nežinia: nuo Liūneburgo iki Celės nearti. Jei lankėsi, tai kaip smuikininkas galėjo dalyvauti hercogo dvaro kapelos koncertuose (kapeloje būdavo iki šešiolikos muzikantų). Bet ir pačiame Liūneburge prancūzų muzikai buvo rodoma pagarba — ypač vadinamojoje Riterių akademijoje, kurioje buvo auklėjami kilmingų tėvų vaikai ir kurioje, be kita ko, buvo vaidinamos Moljero pjesės prancūzų kalba.

Atkeliaudavo Bachas ir į Hamburgą, iki kurio nuo Liūneburgo apie 45 kilometrus. Čia jis susipažino su dideliais šiaurės Vokietijos vargonų mokyklos pasiekimais, klausėsi beveik aštuoniasdešimtmečio Reinkeno vargonavimo. Kas žino — galbūt jis aplankydavo ir neseniai atsidariusį pirmąjį ir tuo metu vienintelį Vokietijoje viešąjį operos teatrą, kuriame buvo dainuojama vokiškai. 1703—1706 metais čia darbavosi Hendelis (iš pradžių kaip smuikininkas), pasirodydavo (kaip dainininkas) J. Matezonas, o viskam vadovavo kompozitorius R. Keizeris. (Hamburgo operos teatras nustojo gyvavęs 1738 metais.) Todėl galima manyti, kad Bacho muzikos dramatizmui impulsą suteikė ne tik šiaurės Vokietijos vargonų mokykla, bet ir naujoji operinė muzika.

Liūneburge praleisti metai buvo reikšmingi ir kitu požiūriu: po liuteroniškos ir ortodoksiškos Tiuringijos jaunuolis pasinėrė į Hanzos miestų dvasinę aplinką (Liūneburgas jau X amžiuje prisijungė prie Hanzos), kurioje formavosi specifiškai vokiški Švietimo amžiaus bruožai. Hamburge gyveno ir savo veikalus spausdino minėtasis Johanas Matezonas — vienas didžiausių muzikos teoretikų; vėliau čia įsikurs Lesingas.

Nepaisant vienuolyną primenančių papročių, mokykloje, kurioje dvejus metus Sebastianas lankė pirmą — aukščiausiąją — klasę, dvelkė gaivus Hanzos oras. Be kita ko, jautėsi įžymaus čekų pedagogo humanisto Jano Amoso Komenskio *(Comenius)* įtaka. Bachas gilina lotynų kalbos žinias, skaito Cicerono, Vergilijaus, Horacijaus originalus, mokosi retorikos, matematikos, graikų kalbos (Ordrufo licėjui būdinga labiau teologiška pakraipa). Simptomiška ir tokia detalė: Liūneburgas priklausė Hanoverių dinastijai, Hanoverio dvare dirbo Šviečiamosios epochos Vokietijoje pirmtakas Leibnicas (maždaug dvidešimčia metų vyresnis už Bachą), kurio filosofinio genijaus visapusiškumas gali būti Johano Sebastiano universalumo analogas: tas pats nenumaldomas žinių troškimas, noras susintetinti prieštaravimus, nepalenkiamas savojo idealo teigimas. Mes nežinome, kaip Bachas vertino Leibnicą, tačiau Bacho bibliotekos knygose šis vardas minimas.

Liūneburge baigėsi tiek kultūrinis, tiek muzikinis jaunuolio lavinimasis. 1702 metų pavasarį jis paliko šv. Mykolo mokyklą. Kur iškeliavo, kur bastėsi visus metus — nežinia. Nuo penkiolikos metų — po to, kai išvyko iš Ordrufo — Sebastianas iš niekur negalėjo tikėtis materialinės paramos. Todėl privalėjo susirasti kokią nors tarnybą. Prasidėjus balso mutacijai, giedoti chore nebegalėjo. Ar tik nerado jis prieglobsčio hercogo kapeloje Celėje — tame miniatiūriniame Versalyje, kur buvo žavimasi viskuo, kas prancūziška? Hamburge Johanas Sebastianas nebūtų galėjęs susirasti tinkamos vietos. 1702 metų liepos mėnesį jaunuolis norėjo užimti vargonininko vietą Zangerhauzene — apie tai Bachas pats užsimena viename 1736 metų laiške,— bet buvo dar labai jaunas, turėjo tik 17 metų. Tas pačias pareigas jis bandė gauti Arnštate (šv. Bonifaco bažnyčioje), tačiau nesėkmingai (po metų pradėjo dirbti vargonininku kitoje bažnyčioje). Pagaliau ėmė tarnauti smuikininku Veimare — hercogo Johano Ernsto instrumentinėje kapeloje. Galimas daiktas, kad tuo pat metu jis buvo ir dvaro vargonininko J. Eflerio padėjėjas. Jeigu taip, tai Bachas vargonininkas Veimare buvo minimas geru žodžiu, nes po penkerių metų jam pasiūlyta Eflerio vieta. Matyt, jau tada — turėdamas 17 ar 18 me-

tų — jis puikiai išmanė ne tik vargonavimo meną, bet ir vargonų konstrukciją. Todėl nenuostabu, kad jau 1703 metų liepos mėnesį Bachas buvo pakviestas į Arnštatą atlikti perstatytų vargonų ekspertizės — vadinamojoje Naujojoje bažnyčioje, nors čia tarnavo kitas, jau pagyvenęs vargonininkas. Toje bažnyčioje Bachas ir pasiliko, ir jam, beje, iškart buvo paskirtas atlyginimas, didesnis už tą, kurį gaudavo kiti šio miesto vargonininkai. Visi šie faktai įtikinamai rodo, kad Bacho genijus buvo pripažintas anksti.

Ir dar vienas faktas: hercogo kapeloje — turėdamas vos aštuoniolika metų! — Bachas tapo koncertmeisteriu. Čia buvo kultivuojama naujoji italų muzika. Vis labiau plėtėsi Bacho muzikinis akiratis: dar būdamas paauglys, jis išstudijavo vidurio Vokietijos vargonų mokyklos kūrinius (visų pirma Pachelbelio klavyrines siuitas, vargoninius preliudus, variavimo principus), Liūneburge susipažino su Bėmo choralo išdailomis, naujuoju kantatos stiliumi bei naująja prancūzų muzika, Hamburge — su šiaurės Vokietijos muzikos tradicijomis ir opera. Dabar, Veimare, į jo muzikinį akiratį pateko ir italų muzika.

1703 metų liepos 3 dieną, dar priklausydamas Veimaro hercogo kapelai, Bachas Arnštate pademonstravo vargonininko sugebėjimus ir rugpjūčio 14-ąją pradėjo eiti pareigas Naujojoje bažnyčioje, kur jo žinioje buvo geri, 1699—1703 metais pastatyti vargonai — geresni už tuos, kuriuos jis turėjo vėlesnėse tarnybose.

MIESTO VARGONININKAS

Sunku įsivaizduoti, koks buvo ir apie ką svajojo aštuoniolikmetis Arnštato vargonininkas. Laisvo laiko jam pakako, nes bažnyčioje buvo užsiėmęs tik penkias valandas per savaitę: sekmadieniais per pamaldas nuo aštuonių iki dešimtos ryto, pirmadieniais vieną maldų valandą, ketvirtadieniais anksti rytą, per pamokslą, nuo septynių iki devynių. O ką jis veikė kitu metu? Grafo A. Giunterio, didelio muzikos mėgėjo, Arnštato pilyje buvo rengiami

spektakliai ir koncertai. Ar nedalyvaudavo juose Bachas kaip smuikininkas, klavesinistas, o gal ir kaip kompozitorius? Po miestą jis vaikščiojo vilkėdamas liemenę, su špaga, rūkė pypkę — visa tai niekaip nesiderino su tradiciniu bažnyčios tarno paveikslu. Ar tik ir toliau jis nesijautė esąs pirmiausia dvaro muzikantas? Be to, jaunuoliui netrūko išdidumo, kartais jis būdavo grubus. Iš kur tai žinoma? Iš konsistorijos posėdžių protokolų: ji ne kartą smerkė savo globotinį vargonininką už aplaidumą.

Konsistorijos priekaištai, reikia manyti, buvo pagrįsti. Sprendžiant pagal protokolus, Bachas ne itin stropiai ėjo net tas minimalias jam privalomas pareigas. Šito nenoro priežastys nesuprantamos. Taip pat neaišku, kodėl jis buvo toks nedraugiškas mokiniams — bažnyčios choro giesmininkams,— kurių vyresnieji galėjo būti jo bendraamžiai. Iš kur toks pasipūtimas? Ūmus jis buvo ir vėliau, bet pasipūtėlis — vargu: visi, kam teko su juo bendrauti, pabrėždavo Bacho geranoriškumą. Taip pat žinoma, kad jis nepakentė aplaidumo ir diletantizmo. Galbūt kaip tik šitie mokinių bruožai jį erzino, ir būtent dėl to jis atsisakydavo vesti choro repeticijas? Tačiau vis tiek lieka neaišku, kodėl jis nepanoro čia pasireikšti kaip kompozitorius. Pirmuosius dvejus metus skundų, tiesa, nebuvo. Bet 1705 metų rugpjūčio mėnesį gatvėje kilo muštynės, kurias, galimas daiktas, sukurstė dvidešimtmetis Bachas. (Jis išplūdo beveik trejais metais už save vyresnį mokinį choristą; dokumentuose minima ir mokinio pavardė — Gejersbachas.) Konsistorija šį įvykį tyrė dvi savaites: nuo rugpjūčio penktosios, t. y. pirmos dienos po muštynių, iki dvidešimt pirmosios. Liudininkų parodymai prieštaringi: mergina, su kuria Bachas ėjęs kartu, jį gynusi (buvo ginčijamasi, kuris užpuolė pirmasis: Bachas — Gejersbachą ar pastarasis jį; muštynių fakto niekas neneigė, o Bachas netgi buvo išsitraukęs špagą).

Nepraėjo nė dviejų mėnesių, ir jis padarė dar vieną, šįsyk rimtą nusižengimą: pačiu darbymečiu — prieš kalėdas — konsistorija kilniadvasiškai suteikė Bachui atostogas (jį pavadavo kitas vargonininkas) nuvykti į Liūbeką — dar vieną laisvą Hanzos miestą! — pasiklausyti įžymaus vargonininko ir kompozitoriaus Dytricho Bukste-

hūdės; tačiau atostogas Bachas savavališkai užtęsė. 1706 metų vasario 21 dienos konsistorijos posėdyje superintendantas Olearijus apkaltino Bachą tuo, kad jis pasiprašė leidimo išvykti „4 savaitėms, o buvo išvykęs vos ne 4 kartus ilgiau". Nagrinėjant šią bylą, Bachas buvo kaltinamas ir už kitas pražangas: jo vargoninės improvizacijos esančios arba pernelyg ilgos, arba pernelyg trumpos; jis atsisakąs akompanuoti daugiabalsei muzikai; užuot iki galo išklausęs pastoriaus pamokslą, jis išėjęs į vyno rūsį ir t. t. O svarbiausia — parapijiečius išmušančios iš vėžių jo „keistos variacijos" choralo tema, į kurias jis įterpiąs „svetimus" garsus; nepritarimą sukėlė ir pernelyg dažni skersavimai *(tonus contrarius)*. Bacho adresu buvo pasakyti rūstūs, smerkiantys žodžiai, bet jis jų nesiklausė. Ar ne šitaip jis elgsis ir po trijų dešimtmečių Leipcige, paaštrėjus jo ir magistrato santykiams?

Lapkričio 11 dieną konsistorijos nariai vėl susirinko. Šį kartą prie senų priekaištų prisidėjo dar vienas: neklusnus vargonininkas, nepaisydamas papročių, atsivedęs į bažnyčią „pašalinę merginą" (matyt, būsimąją sužadėtinę), norėdamas jai pagroti vargonais.

Kas teisus ir kas kaltas įsiliepsnojusiame konflikte — Arnštato miesčionys ar Bachas — nustatyti negalėsime; greičiausiai — abi pusės. Dokumentai, atrodytų, kalba Bacho nenaudai, bet kiek jie atspindi tikrąją padėtį? Juk svarbu, su kokiais ketinimais, kokiam tikslui jie parašyti. (Protokolavo raštininkas — tačiau kaip patikrinti, ar tiksliai jis užrašė nusižengimais apkaltinto muzikanto atsakymus?) Nežinia,— o šito jau niekaip negalima nustatyti,— kodėl Bachas aštrino konfliktą, ką norėjo tuo laimėti gyvenime ir kūryboje.

Bachas ne be vargo pasiekė Liūbeką, iki kurio nuo Arnštato apie 450 kilometrų. Nekrologe pasakyta, kad šį kelią jis sukorė pėsčiomis. Teiginys abejotinas, nors vis dar tebekeliauja iš vienos biografijos į kitą. Juk negalėjo Bachas skirti kelionei daugiau kaip dvi savaites (o ten ir atgal — daugiau kaip keturias savaites), gavęs leidimą išvykti vienam mėnesiui! Net jeigu jis būtų pasinaudojęs pašto karieta, kelionė į Liūbeką turėjo užtrukti keletą dienų...

Pažintis su pakiliai romantišku Bukstehūdės menu buvo nepaprastai vaisinga; šio kompozitoriaus fantazijos skrydis buvo nežabotas, jo improvizacinės, laisvõs formos tokatos turėjo Bachui didelės įtakos. Keletą savaičių prieš kalėdas Bukstehūdė rengdavo bažnyčioje koncertus (nūdiene šio žodžio prasme) su didele ir įvairia programa. O 1705 metų gruodžio 2—3 dienomis nepaprastai puošnioje aplinkoje buvo atliekama Gedulo muzika, mirus imperatoriui Leopoldui I, ir Iškilminga muzika — ryšium su imperatoriaus Juozapo I įžengimu į sostą (vadinamosios *Abendmusiken*). Galimas daiktas, jog Bachas veržėsi į Šiaurę ir dėl to, kad vėl įkvėptų „gaivaus oro" Hanzos miestuose. Grįždamas atgal jis galbūt sustojo Liūneburge ir ten bendravo su didžiai jo gerbiamu Georgu Bėmu. (Ar Bachas asmeniškai susipažino su Bukstehūde, nežinia; pastarasis tada buvo 66 metų.) Ar reikia po to stebėtis, kad keturių savaičių atostogos užtruko visą ketvirtį metų?

Tačiau nėra galimybės nustatyti, kaip ši kelionė atsiliepė Bacho kūrybai. Ankstyviausi išlikusieji rankraščiai datuojami maždaug 1700—1705 metais. Tai pjesės vargonams arba klavyrui. Apskritai jose sunku pajusti autoriaus kūrybos manieros specifiką — kur kas lengviau nustatyti įtakas, kaip antai Pachelbelio variacinės manieros, po to — Bukstehūdės (ar kitų šiaurės Vokietijos meistrų) arba itališko koncertinio stiliaus, kuris būtent tada darėsi madingas. Originaliausias, ko gero, yra „Kapričas karštai mylimam broliui išvykstant" (1704 arba 1705 metai; turima omeny artėjantį brolio Johano Jakobo kelionė į Švediją) — programinis kūrinys klavyrui, kuriam pavyzdžiu pasitarnavo kiek anksčiau (1700) išspausdintos Johano Kūnau „Biblinės sonatos"[8]. Kapriče, ypač III dalyje, čakonoje, kuri vadinasi „Visuotinis draugų liūdesys", galima įžvelgti brandžios Bacho kūrybos bruožus (plg. su čakona iš kantatos Nr. 12).

Nors ir maža tėra išlikę žinių, galima tvirtinti, kad muzikinėje visuomenėje J. S. Bachas buvo pelnęs auto-

---

[8] Sonatas klavyrui Kūnau pradėjo rašyti 1692 metais.— Plg. analogiškai sumanytą Bacho 4 dalių sonatą *D-dur* (1704).

ritetą. 1706 metų lapkričio 28 dieną jis pakviečiamas į Langevyzeno miestą vargonų ekspertizei; jau turi mokinių; o kitų metų kovo mėnesį jam pasiūloma vargonininko vieta šv. Blažiejaus bažnyčioje Miulhauzene. Oficialus kvietimas atėjo birželyje, ir to paties mėnesio 29 dieną Bachas grąžino Arnštato valdžios atstovams Naujosios bažnyčios vargonų raktus. Atsisveikinimas vargu ar buvo draugiškas; Bacho palikta vieta buvo patikėta jo pusbroliui — tam pačiam, kuris pavadavo jį kelionės į Liūbeką metu.

„Laisvasis imperijos miestas" Miulhauzenas (prie Prūsijos prijungtas XIX a. pradžioje) — vienas seniausių vokiečių žemių miestų: jau XIII amžiuje jis iškilo kaip svarbus prekybos punktas pakeliui iš Niurnbergo ir Augsburgo į Brėmeną ir Hamburgą. XVI amžiaus pradžioje čia gyveno ir savo idėjas skelbė valstiečių judėjimo vadas Tomas Miunceris — Miulhauzenas atsidūrė 1525 metų sukilimo centre. Be to — įvairiais laikotarpiais — šiame mieste būdavo rengiamos iškilmingos sutikimo ceremonijos galingiems karaliams su gausia jų palyda. Prabangūs būdavo ir kasmetiniai magistrato rinkimai. Miulhauzenas atrodė impozantiškai — su daugybe bokštų, su daugiau kaip šešiasdešimt miesto vartų.

Miestiečiai didžiavosi savo šlovingomis muzikinėmis tradicijomis. XVII amžiuje čia dirbo visoje Vokietijoje išgarsėję kompozitoriai J. fon Burkas, J. Ekardas ir ypač R. Alė, jau minėtas ryšium su Liūneburgu. Miulhauzene muzikai buvo rodoma pagarba, apie tai byloja Alės išrinkimas burmistru. Po R. Alės mirties vyriausiojo miesto vargonininko vietą užėmė jo sūnus, miręs 1706 metų gruodyje. Matyt, netrukus po to ir prasidėjo derybos su Bachu. Taigi į kvietimą dirbti Miulhauzene reikia žiūrėti kaip į pagarbos dvidešimtmečio muzikanto meniniams nuopelnams ženklą; beje, ir atlyginimas jam buvo skirtas didesnis negu jo pirmtakui šv. Blažiejaus bažnyčioje, pasižymėjusioje didinga architektūra ir puošniu portalu.

Ir vis dėlto Bachui nepasisekė: dvi savaitės prieš jam atvykstant gaisras sunaikino daugiau kaip pusę miesto, jo kultūrinis gyvenimas pamažu ėmė blėsti. Nepalanki Ba-

chui situacija pasidarė sudėtingesnė dar ir dėl to, kad Miulhauzene paaštrėjo prieštaravimai tarp dviejų protestantų grupių — ortodoksų ir pietistų. Pastarieji labiau linkę reikšti asmeninius jausmus, nesudogmatinti tikėjimo, kurį, jų manymu, varžė apeigos, o pirmieji, būdami tvirtų įsitikinimų, griežtai laikėsi nustatyto bažnytinio ritualo. Bažnyčiai, kurioje dirbo Bachas, vadovavo superintendantas pietistas J. A. Fronė. (Jis buvo mokinys ir pasekėjas F. J. Špenerio, sukūrusio šį misticizmui artimą mokymą; Fronė tapo pastorium 1691 metais.) Kitos bažnyčios klebonas buvo ortodoksas G. Eilmaras, su kuriuo Bachas palaikė draugiškus santykius. Religiniai kivirčai sunkino kompozitoriaus darbą.

Tačiau nereikia perdėti sunkumų, kuriuos pernelyg pabrėžia teologinės pakraipos istorikai: pietistas Fronė nieku gyvu nevaržė savo vargonininko muzikinės veiklos — būtent Miulhauzene, jam pavaldžioje bažnyčioje, pirmą kartą sutvisko Bacho genijus. Neteisinga būtų manyti, jog tik čia Bachas pasijuto esąs kompozitorius: oficialiai Miulhauzene jis dirbo tik dešimt mėnesių, o faktiškai — dar mažiau, aštuonis. Jo meninė branda, matyt, prasidėjo anksčiau, dar Arnštate. Ar jis mėgino ten savo jėgas kurdamas kantatas — nežinome. Galimas daiktas, kad kai kurie iš Miulhauzene atliktų kūrinių buvo sumanyti dar Arnštate. Šiaip ar taip, negalima įsivaizduoti, kad Bachas tapo meistru iškart, vienu šuoliu. Toks didžiai išraiškingas kūrinys kaip *Actus tragicus* (kantata Nr. 106), sukurtas 1707 metais, patvirtina jo brandą. Kitai kantatai (Nr. 71), atliktai 1708 metų kovo 2 dieną, būdingas iškilmingas pobūdis — ji sukurta magistrato rinkimų proga. Panašios kantatos vadinamos „rinkiminėmis“; Bachas kūrė jas ir vėliau, Leipcige. Manoma, kad Miulhauzene Bachas iš viso atlikęs penkias kantatas (liepos mėnesį — greičiausiai kantatą Nr. 196).

Neturime žinių, kaip Bachas Miulhauzene gyveno, su kuo bendravo. Su Marija Barbara jis susituokė 1707 metų spalio 17 dieną, pirmagimę — Katariną Dorotėją — krikštijo kitų metų gruodžio 29 dieną; pirmasis sūnus Vilhel-

mas Frydemanas gimė 1710 metų lapkričio 22-ąją. Kaip iki tol, taip ir vėliau Sebastianą aplankydavo giminaičiai. Jis tapo įtakingu žmogum, su kurio nuomone buvo skaitomasi.

Jei palyginsime Arnštato konsistorijos protokolų turinį su tuo, kaip į Bachą buvo žiūrima Miulhauzene, prieš mus iškils tarsi du skirtingi charakteriai: vieni jį apibūdina kaip užsispyrėlį ir aplaidų, kiti kaip uoliai vadovavusį muzikai bažnyčioje. Tiesiog neįmenama mįslė: juk čia tas pats jaunuolis, ir dar — genialus!

Dvidešimt trejų metų Bachas, nutaręs palikti Miulhauzeną, jau buvo tikras meistras, galįs imtis didelių darbų. Bet kodėl jis panoro keisti tarnybą, jei čia buvo vertinamas? Atsisveikinimo kreipimesi į magistratą Bachas pats atsako į šį klausimą. Jis rašo be pataikavimo, pasitikėdamas savim, rašo kaip muzikantas, žinąs savo vertę, įsitikinęs savo teisumu. Šis dokumentas, iš esmės padedantis suprasti Bacho gyvenimišką ir meninę poziciją, rašytas 1708 metų birželio 25 dieną[9]. Kad išvengtume klaidingų aiškinimų, turime teisingai jį perskaityti.

Pagrindinis klausimas — ką Bachas turėjo omeny, rašydamas apie užsibrėžtą „galutinį tikslą" *(Endzweck)*? Frazės kontekstas toks: jis, Bachas, norėtų atlikti „viešpaties Dievo garbei sutvarkytą *(regulirte*[10]*)* bažnytinę muziką". Analizuojant šią frazę, viskas priklauso nuo to, ką akcentuosime: ar žodį „sutvarkytą", ar žodžius „bažnytinę muziką". Bachas tarnavo bažnyčioje, tad savaime aišku, kad turėjo omeny bažnytinę muziką. Tačiau bažnyčioje, kur jis tarnavo, kantatos būdavo atliekamos nereguliariai — ne kiekvieną sekmadienį, kaip dera. O jis norėjo plėsti savo veiklą. Taigi svarbiausia cituotoje frazėje — tvarkos reikalavimas. Taip pat uoliai Bachas stengėsi įvesti tvarką jam pavaldžiose Leipcigo bažnyčiose, ir jeigu jo ketinimai likdavo nesuprasti, atkakliai kovodavo

---

[9] Laiškas Miulhauzeno magistratui ir išsamus 1730 metų raštas, pasiųstas Leipcigo magistratui (apie jį dar kalbėsime), yra svarbiausi iš visų išlikusių paties Bacho rašytų dokumentų.

[10] Čia, kaip ir kitose ano meto dokumentų citatose, palikta senovinė rašyba.

su pačiu magistratu. Su analogišku reikalavimu padaryti tvarką dvaro kapeloje jis būtų galėjęs kreiptis ir į valdančiuosius hercogus ar kunigaikščius.

Kai dėl žodžių „viešpaties Dievo garbei", tai jie — kasdieniškas tiems laikams pasakymas. Būdamas dievobaimingas, Bachas ir pasaulietinę muziką kūrė tuo pačiu tikslu. Todėl nieko nuostabaus, kad be jokio sąžinės graužimo nutarė tarnybą miesto bažnyčioje iškeisti į tarnybą Veimaro hercogo dvare, nes ši jam atrodė pelningesnė. Kaip argumentą Bachas pateikė tris tezes: 1) Miulhauzene nėra pakankamų sąlygų muzikai sutvarkyti; 2) jo nepatenkina jam skiriamas atlyginimas; 3) jį erzina nepalankios aplinkybės (*Wiedrigkeiten*) — turima galvoje religinės rietenos.

Dėl pirmojo punkto jau kalbėta. Antruoju punktu Bacho reikalavimai pernelyg dideli — jo atlyginimas ir taip buvo didesnis negu jo pirmtakų. Trečiajame punkte užslėptai — tačiau Miulhauzeno valdžiai gana suprantamai — užsimenama apie pietistų ir ortodoksų grupuočių nesantaiką.

Tad kuris iš tų punktų pats svarbiausias? Visi čia Bachui buvo palankūs. Jam reikalaujant ir pagal jo planą 1708 metų vasario mėnesį bažnyčioje buvo perstatyti vargonai, nors magistratas turėjo nedaug lėšų: reikėjo po gaisro atstatyti miestą. Nelauktai magistratas pasirodė dar dosnesnis: jis pasirūpino išleisti „rinkiminės" kantatos partitūros balsus — tiems laikams tai retas atvejis. Ši kantata buvo pirmas ir vienintelis šio žanro J. S. Bacho kūrinys, išspausdintas jam gyvam esant. Po metų, kai Johanas Sebastianas jau dirbo Veimare, Miulhauzeno magistratas užsakė jam antrą rinkiminę kantatą, kuri buvo ir atlikta, ir išspausdinta (natos neišliko). Tokios garbės Bachas nesulaukė Leipcige: ten jis parašė per du šimtus religinių kantatų, bet tenykštis magistratas nerado reikalo nors vieną išspausdinti. Todėl nereikia perdėti — kaip tai paprastai daro užsienio muzikologai — trečiojo punkto reikšmės: abejoju, kad Bachas taip jautriai būtų reagavęs į pietistų ir ortodoksų nesantaiką. Šis argumentas grei-

čiau buvo tik dingstis, kad per daug neįsižeistų tie, kurie jam buvo geri. Bachas vertino tą palankumą ir 1735 metų laiške Miulhauzeno biurgeriams šiltai prisiminė savo geradarius.

Lieka pirmieji du punktai.

Koks buvo Bacho vadovaujamų Miulhauzeno atlikėjų lygis, nustatyti negalima, tačiau nėra abejonės, kad jie buvo silpnesni už tuos, kurie priklausė Veimaro dvaro kapelai. O muzikos kokybė, būtent kūryba ir atlikimas — šios dvi sąvokos viena nuo kitos neatsiejamos,— štai kas, mūsų supratimu, jaudino Bachą. Vis didesni reikalavimai kuriamos muzikos kokybei — toks Bacho „galutinis tikslas" *(Endzweck)*. Ne paskutinę reikšmę turėjo ir materialinė nauda: Veimaro hercogas paskyrė jam atlyginimą, daugiau nei du kartus didesnį už tą, kurį magistratas mokėjo vargonininkui. Pagaliau to meto socialinėje hierarchijoje dvaro vargonininko vieta buvo vertinama labiau negu analogiška miesto bažnyčios muzikanto vieta.

Prabėgo penkeri metai nuo to laiko, kai aštuoniolikmetis Bachas neilgai tarnavo smuikininku Veimaro dvaro kapeloje. Reikia manyti, kad tuo metu jis palaikė ryšius su ten dirbusiais muzikantais. 1707 metais — beveik kartu su Bacho atvykimu į Miulhauzeną — Veimare pradėjo tarnauti Johanas Gotfrydas Valteris (plačiau apie jį dar kalbėsime) — įžymus muzikos teoretikas, vėliau pirmasis vokiečių muzikos leksikografas, kontrapunkto žinovas ir puikus vargonininkas (tarnavo miesto bažnyčioje, tačiau dvare turėjo pažinčių). Valteris kilęs iš Erfurto, ten mokėsi pas vieną iš Bachų; jis buvo metais vyresnis už Johaną Sebastianą ir kaip giminaitis iš motinos pusės (nors gana tolimas) laikė save pusbroliu. Kodėl nepadarius prielaidos, kad būtent draugai iš Veimaro įkalbėjo Bachą palikti Miulhauzeną, parūpinę jam tarnybą dvaro bažnyčios kapeloje?

Trumpai tariant, Bachas žinojo, kur ir kodėl persikraustė, kokia tarnyba jo laukia. Tai buvo apgalvotas žingsnis; jam dvidešimt treji metai, jis turi šeimą, mokinių — jis jau meistras.

I INTERLIUDAS:

APIE TARNYBINĘ HIERARCHIJĄ

1

Bacho laikai buvo dinamiški, ir tai atsiliepė visuomeninio politinio ir kultūrinio gyvenimo sričių evoliucijai. Stebint išorinį, paviršutinį gyvenimo sluoksnį, atrodė,— tuo labiau taip gali pasirodyti iš istorinės perspektyvos,— kad papročiai, buitis, socialiniai santykiai liko nepakitę, patriarchališki. Tačiau slapčiomis, o kartais ir akivaizdžiai, į visas sferas — tegu ir netolygiai — brovėsi naujovės. Bacho mirtis sutapo su XVIII šimtmečio viduriu, kai tos naujovės itin išryškėjo reikšmingiausios gairės Europos istorijoje — 1789 metų Didžiosios prancūzų revoliucijos — išvakarėse. Tačiau Vokietijoje kelią naujovėms pastojo seni įpročiai. Tai pasireiškė ir muzikoje.

Nekalbėsime apie stiliaus pakitimus: XVIII amžiaus pirmosios pusės vokiečių muzikai būdingas jų susimaišymas, o kartais — baroko ir ikiklasicistinių tradicijų sintezė. Sutelksime dėmesį į muzikantų padėtį, tiksliau — į jų pareigas ir teises. „Laisvo menininko" tipas, nepriklausomai nuo tarnybos vietos, susiformuoja daug vėliau, kitokios struktūros visuomenėje. Kai ką šia prasme ženklina Mocartas, deklaruoja Bethovenas, o kompozitoriams romantikams tai bus gyvenimo ir kūrybos prasmės stimulas. Kol kas, Bacho laikais, tarnybinės pareigos uždeda žymę visai muzikantų veiklai.

Paminėsime šešias tokios veiklos kategorijas. Istoriškai jos keitė viena kitą, tuo atspindėdamos socialinės tikrovės kintamumą, tačiau — kaip praeities reliktai — egzistavo ir viena šalia kitos. Štai šios, Bacho nuosekliai išbandytos, kategorijos:

1) „miesto trimitininkas";

2) miesto bažnyčios vargonininkas (bažnyčios buvo ir dvaruose, tačiau ten vargonininkas patekdavo į kitą aplinką — nebendravo su parapijiečiais);

3) kantorius (būtinai kurioje nors miesto bažnyčioje);

4) miesto bažnyčių „muzikos direktorius" arba „choro direktorius" (juo galėjo būti tik kantorius);

5) *Kammermusicus* (dvaro kapelos dalyvis) ir — kaip aukštesnis dvaro muzikanto titulas — koncertmeisteris;

6) kapelmeisteris (tik dvare).

Visose išvardytose veiklos srityse kompozitoriaus ir atlikėjo darbas buvo tvirtai susijęs. (Operos teatro dainininkai užėmė ypatingą vietą; aš visai neliečiu operos teatro — kaip kompozitoriaus veiklos vietos — problemų, nes su Bachu tai neturi nieko bendra.) Žinoma, galėjo pasitaikyti instrumentalistų, kurių polinkis į kūrybą nebuvo didelis, o parapijos choro ar kantorato giesmininkai galėjo ir visai neturėti tokių gabumų. Tačiau kompozitorius privalėjo būti ir atlikėjas; šitoks ryšys išliko iki pat Bethoveno laikų ir pradėjo irti tik apie XIX amžiaus vidurį.

Aptarkime išvardytas kategorijas.

Kaip viduramžių amatininkų cechų liekana prie magistratų tarnavo „miesto trimitininkai" (*Stadtpfeifer*); jiems priklausė ir „menininkai" smuikininkai, t. y. „smuikininkai meistrai" (*Kunstgeiger*), taip vadinti norint atskirti juos nuo „kaimo smuikininkų" (*Dorfmusiker*, arba *Fiedler*); pastarieji grodavo kaimuose ir smuklėse (jų instrumentas — smuiko prototipas — *Fiedel*, iš čia ir pavadinimas „fidleris")[11]. Anksčiau trimitininkai, įlipę į miesto bokštą, skelbdavo dienos laiką, iškilmių pradžią, įspėdavo apie kilusį gaisrą ar priešo kariuomenės artėjimą. Vagnerio operoje „Niurnbergo meisterzingeriai" trimitininkas vadinamas nakties sargybiniu (Rimskį-Korsakovą žavėjo, kaip šis sargybinis, „padainavęs *F-dur* tonacijos monologą, pučia natą *ges*..."). Vėliau trimitininkai išmoko groti įvairiais muzikos instrumentais. (Būdavo ir išimčių — toks yra garsusis trimitininkas G. Reichė, su kuriuo Bachas kartu dirbo Leipcige.) Kiekviename mieste būdavo po keturis — aštuonis „trimitininkus" (laikysimės tipiško miesto muzikantų pavadinimo), o šie turėdavo pameistrių. Mokytis reikėjo penkerius šešerius metus, po to gabiausius ir sumaniausius, išlaikiusius kvotimą, magistratas priimdavo tarny-

[11] Būtent tokie „fidleriai" pavaizduoti Albano Bergo operos „Voсekas" smuklės scenoje.

bon. Jie privalėjo dalyvauti miesto arba šeimyninėse iškilmėse, o esant reikalui ir bažnytinėse pamaldose arba koncertuose — tiek mieste, tiek dvare.

XVIII amžiaus pradžioje „trimitininkų" socialinė padėtis susvyravo. Pareigos nelengvos, o atlyginimas menkas — apie 40 talerių per metus; kad sudurtų galą su galu, jie turėjo ieškoti papildomo uždarbio. Apskritai ši kadaise šlovinga, o dabar ėmusi nykti muzikantų gildija apie XVIII amžiaus vidurį, prasidėjus ir vis labiau plečiantis orkestro kolektyvų koncertinei veiklai, neteko socialinės reikšmės.

„Trimitininkai" priklausė magistratui, o juos prižiūrėjo miesto „muzikos direktorius", tuo tarpu vargonininkai, kantoriai ir pats „muzikos direktorius" buvo dvigubai pavaldūs: ir magistratui, ir bažnyčios valdžiai — konsistorijai. Vargonininko ir kantoriaus veiklos kryptys apskritai sutapo: jie buvo atsakingi už protestantišką bažnytinių apeigų muziką. Tačiau jų veiklos santykis — istoriškai kintantis dydis.

XVI—XVII amžių vokiečių kantorius — tai visų pirma mokytojas, mokęs ne tik giedoti, bet ir kitų mokyklinių disciplinų[12]. Bendraudami su daugybe mokinių, protestantiškoje Vokietijoje kantoriai atliko didžiulę istorinę misiją: jie iš lūpų į lūpas perdavinėjo choralo ir religinių giesmių tradicijas, skiepijo auklėtiniams meilę dainavimui, artino juos prie muzikos meno. Kantoriais yra buvę garsūs kompozitoriai bei muzikos vadovėlių autoriai.

Įkvėptas renesansinio humanizmo, Liuteris rašė: „Jeigu aš nebūčiau teologas, tai pirmiausia norėčiau būti muzikantu. Tikrąja muzikavimo maniera reikia išsaugoti bažnyčią. Muzika valdo mūsų sielos virpesius." Religines giesmes jis laikė labai svarbiomis įtvirtinant religinę sąmonę, ginklu kovoje su blogiu, todėl jau trečiajame XVI a. dešimtmetyje kartu su savo bendražygiu F. Melanchtonu pradėjo jas spausdinti. Būtent ši propaganda ir gulė ant kantorių pečių.

Trisdešimties metų karas buvo pragaištingas vokiečių kultūrai, jos lygis krito, o tai atsiliepė kantorių padėčiai.

---

[12] Žodis „kantorius" — lotyniškos kilmės: „tas, kuris gieda"; bažnyčios giesmininkų vadovas.

Paskutiniame XVII amžiaus trisdešimtmetyje ima didėti vargonininkų vaidmuo.

Liuteris primygtinai reikalavo, kad vargonai bažnyčioje turėtų savarankišką reikšmę liturgijoje, kad nebūtų tenkinamasi antraeiliu jų vaidmeniu, akompanuojant parapijiečių giedojimui. Liuteriui įvykdžius bažnytinių apeigų reformą, išaugo vokiečių vargonų menas, kuris itin suklestėjo XVII—XVIII amžių sandūroje. Akompanuoti bendruomenės giedojimui dabar buvo tik šalutinė vargonininko funkcija, o pagrindinė — tai fantazijos-tokatos pobūdžio improvizacija prieš prasidedant pamokslui; paskui — pertraukose tarp pastoriaus pamokslo, evangelijos fragmentų skaitymo ar parapijiečių giedojimo — reikėjo improvizuoti choralo arba giesmių temomis. Improvizacijos galėjo būti trumpos („versetai") arba ilgos, variacijų formos arba fuginės. Kartais, atliekant religinę kantatą, vargonininkas vadovaudavo ir vokaliniam instrumentiniam ansambliui — tada jo vaidmuo pasidarydavo dar svarbesnis. Savaime aišku, jog vargonininkas kartu buvo ir kompozitorius.

1723 metų lapkričio 28 dieną Leipcige atliktos Bacho kantatos *Nun komm, der Heiden Heiland*[13] (Nr.61) partitūros autografe yra užrašas: „Pamaldų eilės tvarka pirmąjį advento sekmadienį Leipcige"[14]. Toliau tekstas toks (pateikiu visą): „(1) Improvizacija-preliudas. (2) *Motetta*[15]. (3) Preliudas pagal *Kyrie*, po to atliekamą ištisai[16]. (4) Pagarsinimas nuo altoriaus. (5) Laiško skaitymas. (6) Litanijos giedojimas[17]. (7) Preliudas pagal choralo melodiją. (8) Evangelijos skaitymas. (9) Preliudas prieš pagrindinę muziką[18]. (10) Tikėjimo simbolio giedojimas[19]. (11) Pamokslas. (12) Po pamokslo, kaip įprasta, gieda-

---

[13] „Ateik, nusidėjėlių išganytojau!"

[14] Adventu vadinamos keturios savaitės prieš kalėdas.

[15] Trumpas motetas *a cappella* lotynų kalba.— *M. D.*

[16] Turima omeny himno tema, pasirinkta vargonininko improvizacijos pagrindu.— *M. D.*

[17] Bendruomenės giedama malda, pritariant vargonams.— *M. D.*

[18] „Pagrindinė muzika" — kantata.— *M. D.*

[19] Turimas omeny *Credo*.— *M. D.*

mos strofos iš giesmės[20]. (13) *Verba institutionis*[21]. (14) Preliudas prieš muziką[22]. O po jos, pakaitom, preliudai-improvizacijos ir choralų giedojimas iki komunijos pabaigos[23] ir t. t."

Šiandien iš šio užrašo galima spręsti, jog tai yra visuotinai paplitusi koncertuojančio vargonininko virtuozo ir kompozitoriaus pasirodymo programa, pritaikyta bažnytinių apeigų ritualui. Tai pėdsakas gilios tradicijos — XVII amžių siekiančios vargonavimo praktikos. Panašiai Liūbeko bažnyčioje D. Bukstehūdė vadovavo „vakariniams koncertams" (*Abendmusiken*), kuriuose dalyvaudavo iki keturiasdešimties dainininkų ir instrumentalistų.

O ką veikė kantorius?

Mokykliniai chorai buvo neaukšto lygio ir varganai egzistavo. Net dideliuose miestuose kantoriai gaudavo menką atlyginimą, gyveno iš papildomo uždarbio (*Accidentia*), t. y. iš pašalinių (pažodžiui — atsitiktinių) pajamų. Pavyzdžiui, Leipcige Bachas iš kasmetinių 700 talerių pajamų daugiau kaip 600 talerių gaudavo, pasak jo, už patarnavimą per vestuves, šeimynines bei laidotuvių apeigas, miesto iškilmes ir pan. Jos buvo apmokamos atskirai. Tačiau teisę į šitas *Accidentia* turėjo tik kantorius.

XVIII amžiaus pradžioje susiklostė savotiška padėtis: nedideliuose miestuose pagrindinis vaidmuo vis dar priklausė vargonininkui (kantorius dalyvaudavo bažnytinėse apeigose tik atliekant sudėtingus chorinius kūrinius, nors galėjo užimti ir vargonininko vietą), o stambiuose centruose kantorius pakildavo iki miesto „muzikos direktoriaus" posto, socialinėje hierarchijoje atsidurdavo greta pasiturinčių biurgerių. Tačiau ir toliau jis buvo laikomas mokytoju ir privalėjo eiti šias pareigas žinybiškai pavaldžioje mokykloje-kantorate. Toks tarnybinės padėties dvilypumas ar net dviprasmiškumas, sukeliąs prieštaravimų tarp di-

---

[20] Turima omeny choralas; vėl gieda bendruomenė, pritariant vargonams.— *M. D.*

[21] Pažodžiui — „pamokymas" (*lot.*); greičiausiai — pagarsinimas nuo altoriaus.— *M. D.*

[22] Galbūt turima omeny „pagrindinė muzika" (kantata).— *M. D.*

[23] Priėmę komuniją, parapijiečiai iš bažnyčios išeidavo.— *M. D.*

delių „muzikos direktorių“ teisių ir nuobodžių, varginančių mokytojo pareigų, nuolat erzino Bachą, kai jis buvo Leipcigo šv. Tomo bažnyčios kantorium.

Jei mieste būdavo „muzikos direktorius“, vargonininkų funkcijos susiaurėdavo, jie patekdavo „choro direktoriaus“ priklausomybėn. Jų atlyginimas būdavo labai menkas — apie 12—15 talerių per metus. Todėl Leipcige tokie vargonininkai kaip Gerneris (universiteto šv. Paulinos bažnyčioje), Grebneris (šv. Tomo bažnyčioje, kurioje 1730 metais jį pakeitė Gerneris), Šotas (Naujojoje bažnyčioje) turėjo dirbti iš karto keliose bažnyčiose, kad galėtų šiaip taip verstis ir išlaikyti šeimą. O iš bendros istorinės perspektyvos matyti, kad vokiečių vargonų menas, pasiekęs kulminacinį tašką J. S. Bacho kūryboje, žengė į krizės laikotarpį — jis ėmė smukti, pasikeitus socialinėms sąlygoms, sumažėjus bažnyčios kaip svarbaus (o praeityje — svarbiausio) meninių kūrybinių ieškojimų centro reikšmei; tolesnis kultūrinio gyvenimo pasaulietiškėjimas (sekuliarizacija) leido įsitvirtinti naujoms muzikos visuomeninio funkcionavimo formoms, kurios atitiko naujus estetinius poreikius.

Tačiau palikime nuošalėje „chorų direktoriaus“ kompozitorišką veiklą ir pažvelkime į antrąją, o magistrato manymu, pagrindinę, nepatrauklią jo veiklos sritį — kantoriaus darbą mokykloje.

Iki Trisdešimties metų karo kantoratais Vokietijoje buvo vadinamos biurgerių — chorinio giedojimo mėgėjų — draugijos. Kai šalį užgriuvo negandos ir bendras kultūros lygis smuko, šios draugijos iširo. XVII amžiaus paskutiniais dešimtmečiais kantoratais imta vadinti mokyklas internatus berniukams giesmininkams. Jose berniukai išbūdavo iki balso mutacijos. Kai kurie jų — nedaugelis — vėliau tapdavo muzikantais profesionalais, kiti muziką mesdavo, treti stodavo į universitetą. Kai kurie vyresnieji neeilinių gabumų mokiniai tapdavo seniūnais, kantoriaus padėjėjais per repeticijas, o kartais ir jo pavaduotojais per mažiau iškilmingas apeigas (nedidelėse, atokesnėse bažnyčiose arba kaime). Kantoratų būklė dažniausiai buvo

apverktina. Nesudarė išimties ir mokykla prie Leipcigo šv. Tomo bažnyčios (*Thomasschule*). Apie tai smulkiai rašo Šveiceris, tad nekartosiu to, kas jo pasakyta[24].

Blogos buvo tiek sanitarinės sąlygos, tiek mokinių aprūpinimas. (Bachui dirbant šv. Tomo mokykloje dėl įvairių priežasčių mirė 17 auklėtinių.) Berniukų atranka buvo atsitiktinė, toli gražu ne visi jie mėgo muziką ir buvo stropūs — dėl to Bachas labai sielojosi. Keltis reikėdavo anksti, penktą valandą, o vasarą — dar anksčiau. Prasidėdavo bendrojo lavinimo ir muzikos pamokos: choro repeticijos, naujōs kantatos ir kitų bažnytinėms šventėms skirtų kūrinių mokymasis. Sekmadieniais reikėdavo dalyvauti ilgose pamaldose, kartais keliose bažnyčiose, žiemą nekūrenamose. Be to, tekdavo patarnauti ir per bažnytines apeigas — vestuves arba laidotuves, o mirusiojo karstą mokiniai lydėdavo nuo jo namų durų iki pat kapų. Giedodavo ir kaimuose. Natūralu, kad tokiomis sąlygomis mokyklinė drausmė gerokai šlubavo; dėl to 1717 metais skundėsi Johanas Kūnau, Bacho pirmtakas šv. Tomo mokyklos kantoriaus poste.

Šios mokyklos kantorius — antras pagal įtakingumą asmuo: jis pavaldus tik rektoriui (kartu su *Conrector*, t. y. prorektorium); tačiau už viską, kas skambėjo žinybiškai pavaldžiose bažnyčiose, atsakingas buvo jis, kantorius. Toliau: kaip kompozitorius, jis kiekvieną sekmadienį turėjo atlikti kantatą, dažniausiai savo paties sukurtą (arba kito autoriaus). Iškilmingai būdavo pažymimos didžiosios bažnytinės šventės ir visam miestui reikšmingi įvykiai, pavyzdžiui, kasmetiniai magistrato rinkimai. Kartais būdavo aptarnaujami ir privatūs asmenys. Jei biurgeris buvo žymus, pamaldos vyko bažnyčioje; be to, tradicinę liturgiją kartais papildydavo specialiai toms progoms parašytos kantatos (žr. kantatas Nr. 97, 100, 117, 192). Galimas daiktas, kad šias kantatas Bachas atlikdavo su mažos sudėties (ne daugiau kaip aštuonių berniukų) choru sunkaus ligonio arba jau mirusio įtakingo asmens namuose. Šalia visų čia išvardytų kantoriaus pareigų, įskaitant ir auklėja-

---

[24] Žr. VIII skyriaus — „Bachas Leipcige" — pradžią.

mąjį bei pedagoginį darbą mokykloje, jo laukė tiesiog neaprėpiamas kūrybinis darbas — reikėjo rašyti kantatas, mišias, pasijas...

Nenuostabu, kad toks atsakingas postas Leipcigė ar Hamburge — šiuose didžiausiuose to meto Vokietijos kultūros centruose — buvo laikomas garbingu. Dar nuo XVII amžiaus į šiuos postus buvo renkami autoritetingi, plačiai pagarsėję kompozitoriai[25]. Tačiau viskas priklausė nuo to, kaip buvo traktuojama „kantoriaus" sąvoka, kuris jo veiklos aspektas buvo keliamas į pirmą planą. Miesto valdžios supratimu, pirmiausia jis turėjo mokyti ir auklėti giesmininkus, dalyvaujančius jam pavaldžios bažnyčios liturginėse apeigose. Jei kantoriui reikėdavo rūpintis muzika keliose bažnyčiose, jį vadindavo „muzikinio choro direktorium" (*Director Chori Musici*), t. y. vadovu, arba — sutrumpintai —„muzikos direktorium" (*Director Musices*). Bachas akcentavo būtent šį titulą ir teisėtai save laikė — pasinaudosime nūdiene vokiška terminologija — ne tik bažnyčių, bet ir viso miesto generaliniu muzikos direktorium. Bachui mirus, magistrato protokoluose buvo šykščiai užsiminta: „...Be kitų, mirė šv. Tomo mokyklos kantorius, arba, tiksliau pasakius, *Capell-Director*" (šiame kontekste — „choro kapelos vadovas"). Protokolo pastaboje lakoniškai išreikštas kantoriaus pareigoms būdingas tarnybinės padėties dvilypumas: atrodytų, kad jis yra mokytojas, privaląs mokyti (*informiren*) bei auklėti mokinius, bet antra vertus — jis svarbiausias mieste asmuo bažnytinės muzikos reikalams. O Bachas stengėsi turėti įtakos ir už bažnyčios ribų.

Kūnau, kaip ir Bachas, „vadovavo muzikai" keturiose svarbiausiose Leipcigo bažnyčiose (Telemanas Hambur-

---

[25] Dėl vakuojančių vietų į šiuos postus varžėsi įžymūs kompozitoriai, dirbę minėtuose miestuose. Mirus Kūnau, į postą Leipcige pretendavo Telemanas, kuris nuo 1721 metų buvo kantorium Hamburge; vėliau šiame poste jį pakeitė Filipas Emanuelis Bachas (ėjęs šias pareigas 20 metų). Iki tol, jau po tėvo mirties, Filipas Emanuelis Bachas du kartus veltui pretendavo į šv. Tomo bažnyčios kantoriaus vietą (1750 ir 1755 metais). F. E. Bachas mirė 1788 metais. Jo įpėdiniu tapo A. Hileris, kuris, išbuvęs Hamburge tik metus, užėmė garbingesnį Leipcigo kantoriaus postą.

ge — penkiose). Prie šito pridėjus veiklą už bažnyčios ribų, reikės sutikti su Bachu: jis iš tikrųjų buvo Leipcigo generaliniu muzikos direktorium. Bet tą pasiekė, nepaisydamas tiesioginių kantoriaus ir mokytojo pareigų. Užsibrėžtą tikslą Bachas įgyvendino aplinkiniu manevru: nesantaikoje su magistratu rėmėsi privilegijomis, kurias sugebėjo pelnyti dvare.

2

Bet kuriam senoviniam vokiečių miestui — dideliam ar mažam — būdingi specifiški nacionaliniai bruožai. Valstybei susiskaldžius po Trisdešimties metų karo, kiekviename mieste atsirado sava pilis arba rūmų pastatai. Tačiau tikrąjį miesto centrą sudarė rotušė — magistrato citadelė, o netoli jos būdavo katedra (arba svarbiausios bažnyčios) ir Turgaus aikštė.

Tipiškas tokio miesto vaizdas aprašytas Tomo Mano romane „Daktaras Faustas". Romanas buvo rašomas sunkiais Antrojo pasaulinio karo metais emigracijoje, Jungtinėse Amerikos Valstijose; Manas vaizduoja išgalvotą, tačiau išlikusį atmintyje kažkokį realų miestą, kurio kaimynystėje, „visai čia pat Halė, Hendelio miestas (čia jis gimė, praleido vaikystę.— *M. D.*) ir Leipcigas, šv. Tomo bažnyčios kantoriaus miestas, Veimaras, Desau, Magdeburgas". Visa tai — Bacho tėviškės vietos. Tad tuo įdomesnis T. Mano aprašymas:

„Senos bažnyčios, rūpestingai konservuoti miestiečių namai ir sandėliai, pastatai su aiškiai matomom medinėm sijom ir vienas virš kito išsikišusiais aukštais, apskriti smailiastogiai bokšteliai sienose, medžių supamos ir apvaliais akmenimis grįstos aikštės, rotušė, statybos stiliumi svyruojanti tarp gotikos ir renesanso, su varpinės bokštu viršum aukšto stogo, lodžijomis po juo ir dar dviem smailiais bokštais priekiniame fasade, kurie, sudarydami erkerius, kyla nuo pat žemės,— visa tai miesto gyventojui žadina jausmą, kad ryšys su praeitimi nenutrūkęs..."[26].

---

[26] *Mann T.* Gesammelte Werke. Sechster Band, Berlin, 1956, S. 50—51. Vertė A. Gailius.

„Miestas“ ir „dvaras“, kaip blurgerių ir feodalinės aristokratijos įsikūnijimas,— dvi tarpusavyje susijusios, nors ir besigrumiančios socialinės jėgos. Prancūzijoje, klasikinėje absoliutizmo šalyje, šių dviejų jėgų prieštaravimai vis labiau aštrėjo XVIII amžiuje ir baigėsi revoliuciniu sprogimu. Vokietijoje šie prieštaravimai ne tokie ryškūs, „miestą“ kaip ir anksčiau valdo „dvaras“.

Kad ir koks mažas būtų buvęs dvaras, valdovas vylėsi padarysiąs iš jo kažką panašaus į Versalį — mūzų buveinę. Priklausomai nuo finansinių galimybių, kilmingumo ir tuštybės masto bei meninių polinkių valdovas suburdavo dvare poetų, kompozitorių, dramos aktorių arba operos dainininkų bei instrumentalistų. Iš pastarųjų ir kai kurių dainininkų būdavo sudaroma „kapela“. Vidutiniškai ji turėdavo apie dvidešimt muzikantų, kurie būdavo vadinami „kamermuzikais“ (kameriniais muzikantais, *Camermusicus, Kammermusiker*). Jiems vadovaudavo kapelmeisteris, pažodžiui —„kapelos meistras“. Tai vyriausias muzikos „tiekėjas“, jos gamintojas (kūrėjas) ir atgaminimo (atlikimo) vadovas. Kadangi kapelmeisteris dirbo dvare, lygiareikšmė buvo ir kita sąvoka jam apibūdinti —„dvaro kompozitorius“ (*Hoff-Compositeur* — tiems laikams įprasta vokiškų ir prancūziškų žodžių samplaika; galicizmų nestokoja oficialioji kalba, žinoma, ir epistoliarinė).

Saksonijos kurfiurstas, kurį laiką buvęs ir Lenkijos karalium, savo Drezdeno dvaro prabanga panoro varžytis su Versaliu — architektūros puošnumu, dabar visame pasaulyje garsia paveikslų galerija, operos teatru ir kapela. Bacho gyvenimo pabaigoje iškilo Prūsijos karaliaus dvaras su centru Potsdame. O Frydricho II dėdės, Brandenburgo markgrafo, dvaras buvo kur kas mažiau įtakingas, jo kapeloje grojo tik 6—7 instrumentalistai. (Bachas sukūrė jam šešis koncertus orkestrui; F. Špita pavadino juos „Brandenburgo koncertais“, ir tas pavadinimas prigijo.) Turtingesnis buvo Veimaro hercogas: jo instrumentinėje kapeloje buvo per 16 muzikantų. Impozantiški buvo ir Darmštato, Kaselio, Hanoverio dvarai.

Dvaras — jeigu tik jis ne visai nuskurdęs, kaip, pavyzdžiui, Eizenacho, muzikantų darbą atlygindavo geriau negu magistratas. Be materialinės naudos, dvaras kai kuriais

atžvilgiais teikė platesnes galimybes kompozitoriaus talentui pasireikšti. Privilegijos buvo tokios:

1. Kapelos virtuozų profesinis lygis gerokai pranoko kantoriaus žinioje buvusių atlikėjų galimybes. Kapelos turėjo puikių muzikantų, tarp jų — gambistą Abelį, smuikininkus Špysą ir Rozę (Kėtene), Pizendelį ir Voliumjė (Drezdene), klavesinistą F. E. Bachą, smuikininką F. Bendą, fleitistą Kvancą (Berlyne) ir daugelį kitų labai kūrybingų, gabių žmonių.

2. Kompozitoriui-kapelmeisteriui likdavo daugiau laisvo laiko vadinamajam netiesioginiam darbui, negu kad dirbant bažnyčioje, kur dienotvarkę reglamentavo liturgija.

3. Jis taip pat turėjo daugiau galimybių netradiciniams sumanymams įgyvendinti, eksperimentuoti su įvairiais kūrinių žanrais ir formomis, o kantoriui šias formas siaurino bažnytinių apeigų rėmai.

Kita vertus, ne mažiau akivaizdūs ir apribojimai bei pažeminimas, tekę dvaro muzikanto daliai: jis visiškai priklausė nuo valdovo — kunigaikščio, markgrafo ar kurfiursto — būdo ir užgaidų. Net jeigu šis palankiai žiūrėjo į muzikantą — kaip, pavyzdžiui, pasitaikė Bachui Kėtene,— pastarasis vis vien tebuvo tik tarnas. O kokios bėdos laukdavo muzikanto, jei šis kuo nors užrūstindavo valdovą! Pakanka priminti, jog Veimaro hercogas areštavo Bachą keturioms savaitėms. O kaip kentėjo nuo Frydricho II užgaidų F. E. Bachas!..

Kas kita mieste: ten muzikantas jautėsi esąs lygus su visais, toks pat biurgeris kaip ir kiti. Neeilinis muzikantas buvo priskiriamas akademiniam elitui — *Nobilitas literaria et scientia,*— kuriam priklausė ir teisės bei lotynų kalbos žinovai, dvasiškiai, gydytojai, magistrato tarnautojai ir t. t. Žinoma, ir tarp miestiečių buvo nusistovėjusi socialinė hierarchija: valdantieji sluoksniai — tai tik įžymūs biurgeriai, senatoriai. Valdovo feodalo žodis prilygo įstatymui, o su magistrato sprendimu galima buvo nesutikti. Tačiau paneigti jį — ne taip lengva, Bachas Leipcige ne kartą tą patyrė. Tiesa, atsargoje jis visada turėjo papildomą šansą: galėjo, vaizdžiai tariant, apeidamas rotušę, kreiptis į pilį. Privilegijos, kurias muzikantams teikė dvaro titulai, paremdavo juos ginčuose su magistratu.

Kokie tai buvo titulai? Probėgšmais juos jau paminėjome, o dabar aptarsime smulkiau.

XVII amžiuje — iki jo paskutiniojo trečdalio — muzikos pobūdį didele dalimi sąlygojo vieta, kurioje ji buvo atliekama. Pavyzdžiui, instrumentinė trio sonata buvo vadinama „bažnytine“ *(da chiesa)* ne todėl, kad joje būtų skambėję religiniai motyvai, o dėl to, kad XVII amžiaus Italijoje ji buvo atliekama bažnyčioje — skirtingai nuo kamerinės sonatos *(da camera)*, grojamos namuose arba rūmų patalpose — kambaryje, menėje. Žinoma, šio žanro atmainos atsirado ne vien dėl bažnytinių patalpų ir salono skirtingos akustikos; nuo to, kur muzika skambėjo, priklausė ir klausytojo dėmesys. Tą atspindėjo ir muzikos pobūdis: pakili ir tauri „bažnytinė“ sonata skyrėsi nuo pramoginės buitinės „kamerinės“. (Vėliau šio skirtumo atspalviai išnyko.)

Remiantis tuo pačiu principu, buvo skiriami, kaip tuomet sakyta, trys muzikos stiliai arba, tiksliau, muzikos manieros — bažnytinė, teatrinė (operinė) ir kamerinė. Apie tai smulkiai rašė tokie įžymūs kritikai ir teoretikai kaip Matezonas, Šeibė, Kvancas, Forkelis ir kiti. Vadinasi, „kamerinė muzika“ (vok. *Kammermusik,* pranc. *musique de chambre*) yra visa tai, kas atliekama ne bažnyčios ar teatro patalpose, o — kaip dabar pasakytume — koncertinėmis sąlygomis, tik įprasta tiems laikams nedidele atlikėjų sudėtim; nedaug būdavo ir klausytojų. Kiekvienas ansamblio dalyvis buvo „kamermuzikas“ („kamerinis muzikantas“), o kokiu nors instrumentu grojantis virtuozas — „koncertmeisteris“ („koncerto meistras“). Kadangi šie ansambliai grojo dvare, titulai „kamermuzikas“ ir „koncertmeisteris“ buvo dvaro titulai.

Kitas po jų, aukštesnis, buvo kapelmeisterio titulas. Tačiau nereikia manyti, kad svarbiausia jo funkcija buvo vadovauti atlikėjų ansambliui. Priešingai: tai — antraeilė funkcija. Kamermuzikai ir juolab koncertmeisteriai visų pirma buvo virtuozai (apie jų talentą ir sugebėjimus dabar nekalbėsime), o jis, kapelmeisteris,— vienas iš ansamblio dalyvių, grojantis kuriuo nors instrumentu *lygiomis* teisėmis su kitais. Kolektyvinio muzikavimo jausmas buvo

gana išugdytas, todėl dirigavimo menas dar negalėjo tapti atskira, savita atlikimo meno šaka.

Atlikėjų kolektyvų vadovai kaip tokie neišsiskyrė. Šlovė apgaubdavo klavesinistus, vargonininkus, smuikininkus, fleitistus, dainininkus ir kitus solistus. Garsėdavo ir ansambliai — pavyzdžiui, Liuli suburtas ir jo vadovaujamas „Dvidešimt keturių karaliaus smuikininkų“ ansamblis arba Drezdeno kapela,— bet ne dirigentai.

Tad kas gi buvo kapelmeisteris?

Pirmiausia jis buvo kompozitorius, ir kapelmeisterio titulo suteikimas reiškė jo talento pripažinimą. Vadovavimo kapelai esmę sudarė ne tiek dirigavimas, kiek repertuaro parinkimas ir kūrimas. Be to, kapelmeisteris galėjo ir nebūti to ansamblio dalyvis, bet jaučiantis simpatiją valdovas turėjo teisę suteikti jam kapelmeisterio titulą (pabrėžiu: ne apmokamas pareigas, o titulą). Būtent taip pasielgė Veisenfelso hercogas: Bachas jam netarnavo, tačiau gavo minėtą titulą, nes šis hercogas — beje, ne itin didelis mūzų gerbėjas (jį labiau viliojo medžioklė) — buvo Bachui palankus.

Bacho amžininkai, draugai ir gerbėjai laiškuose niekad jo nevadino kantorium, pagarbiai tituluodami „ponu kapelmeisteriu“. Atsiminimuose irgi rašoma apie bendravimą ne su kantorium, o su „ponu kapelmeisteriu iš Leipcigo“ (žr., pavyzdžiui, liudijimą apie Bacho ir Františeko Bendos susitikimą 1734 metais). 1767 metų laiške Forkeliui Filipas Emanuelis pabrėžė, kad jo tėvas buvęs „įvairių dvarų kapelmeisteriu“. Šiame kontekste tai reiškia, jog Bachas kaip kompozitorius buvo pripažintas aukščiausių socialinių sferų. Atsiminimuose, nekrologe ir visuose žodynuose — nuo J. G. Valterio iki XIX amžiaus pradžios — visur Bachas pirmiausia vadinamas dvaro kapelmeisteriu, ir tik po to rašoma (arba ir visai neminima), kad jis tarnavo šv. Tomo bažnyčios kantorium. Romantinė istoriografija, idealizavusi praeities patriarchalinius papročius, supainiojo XVIII amžiaus pirmosios pusės vokiečių muzikantų socialinių funkcijų, teisių ir pareigų santykį. Tai atsiliepė ir Bacho biografijos traktuotei.

1736 metais Bachas pasiekė, kad jam būtų suteiktas vieno prabangiausių Vokietijoje Drezdeno dvaro aukštas ti-

tulas. Dekrete pasakyta, kad nuo šiol Bachas vadinsis Lenkijos karaliaus ir Saksonijos kurfiursto „dvaro kapelos kompozitorium“, tačiau šiai kapelai jis niekad nevadovavo ir muzikos jai nerašė. Oficialiuose raštuose Bachas vadino save „karališku lenkišku ir kurfiurstišku saksonišku kompozitorium“ — tai buvo labai aukštas pasaulietiškas titulas, panašiai kaip kamerhero. Kaip Leipcigo „choro direktorius“ (arba „muzikos direktorius“) jis buvo bažnytinis kompozitorius, tarnyboje kontroliuojamas miesto valdžios ir aukštųjų dvasininkų. Tačiau, turėdamas dvaro titulą, galėjo elgtis savarankiškiau, remtis galingu feodalinės valdžios autoritetu.

Savotiškas paradoksas: pakviestas užimti Leipcige bažnytinį postą, Bachas, gavęs pasaulietinį titulą ir užsitikrinęs dvaro globą, pajuto didesnę sumanymų laisvę, kurdamas ne tik pasaulietinę, bet ir religinę muziką!..

DVARO MUZIKANTAS

XVII amžiuje Veimaras pagarsėjo kaip svarbus vokiečių meninės kultūros centras, po šimtmečio jo šlovė nebekėlė abejonių — miestas pasidarė žinomas visame pasaulyje. Pati Veimaro hercogystė, nors ne itin didelė, buvo vadinama „didžiąja“. Nuo XVI amžiaus pabaigos šalies gyvenimas koncentravosi hercogystės sostinėje, įsikūrusioje gražioje vietoje. Ligi mūsų dienų išliko puikūs, dideli parkai: vienas, vadinęsis „Vilhelmsburgu“,— šalia rūmų komplekso, kitas — „Tyfurtas“ — netoli sostinės. Tiesa, parkai pradėta želdinti po 1775 metų, kai čia apsigyveno Gėtė, tačiau peizažas buvo ne mažiau patrauklus ir Bacho laikais.

Hercogas Vilhelmas Ernstas valdė kraštą nuo 1683 metų. Iš pradžių jis, kaip ir kiti vokiečių kunigaikščiai, mėgdžiojo Versalio dvarą, o 1697 metais netgi turėjo, kaip tada vadinta, „komediantų trupę“ *(Komödientruppe)* — būrelį operos ir dramos artistų, kuriuos po kiek laiko at-

leido. Vėliau Vilhelmas Ernstas tapo apsišvietusiu valdovu. Metraštininkai pažymi dorybingą, kuklų jo gyvenimo būdą, pamaldumą (jis buvo ortodoksalus liuteronas), ketinimus pagerinti valdinių gyvenimo sąlygas. Tačiau neidealizuokime šių bruožų: hercogas turėjo nežabotą valdžią ir, kaip kiti absoliutūs monarchai, tenkino visus savo norus, o konservatyvumo jo dvare netrūko. Beje, yra ir objektyvių duomenų, bylojančių Vilhelmo Ernsto naudai: jis paskyrė nemaža lėšų bibliotekai įsteigti, pastatė našlaičių prieglaudą, įkūrė gimnaziją, dvasinę seminariją mokytojams ir pamokslininkams, perstatė dvaro bažnyčią ir vargonininkauti joje pakvietė Bachą.

Hercogo giminė buvo plati. Johanas Ernstas, jaunesnysis valdovo brolis, kurio instrumentinėje kapeloje 1703 metais tarnavo Bachas, 1707-aisiais mirė. Jis turėjo du sūnus: vienas — princas Johanas Ernstas (pavadinkime jį „jaunesniuoju"), talentingas kompozitorius — žuvo 1715-aisiais, būdamas vos aštuoniolikos metų; kitas — Ernstas Augustas — nuo 1709 metų hercogystę valdė drauge su dėde, tačiau jų santykiai, matyt, buvo nelabai geri. Kiekvienas šeimos narys turėjo nuosavą pilį, kur muzikai priklausė garbinga vieta. Ta pačia proga pridursime, kad Ernstas Augustas buvo vedęs seserį[27] Anhalt-Kėteno kunigaikščio Leopoldo, su kuriuo Bachas susipažino dar Veimare.

Vilhelmas Ernstas į kapelą pakvietė gerų muzikantų; joje buvo 12 dainininkų ir apie 16—18 instrumentalistų. Nuo 1696 metų ištisus du dešimtmečius kapelai vadovavo gabumais nepasižymėjęs kompozitorius J. S. Drėzė. Atvykus Bachui, jis jau buvo nusenęs — 64 metų amžiaus. Vicekapelmeisterio (padėjėjo) funkcijas ėjo jo sūnus. Bachas panoro užimti šį postą, dėl to kilo rimtas konfliktas. Tačiau iš pradžių nesutarimų nebuvo, jie atsirado vėliau.

1708 metų birželio 26 dieną Bachas atsisveikino su Miulhauzeno magistratu, liepos 14-ąją iš hercogo gavo piniginę pašalpą persikelti į Veimarą ir iškart pradėjo eiti tarnybines pareigas. Per dukters Katarinos Dorotėjos kri-

---

[27] Anhalto žemes, nusidriekusias į šiaurės rytus nuo Veimaro, už Tiuringijos ribų, sudarė keletas provincijų. Vienoje jų gimė Anhalt-Cerbsto princesė, vėliau tapusi Rusijos imperatore Jekaterina II.

kštynas 1708 metų gruodžio 29 dieną į bažnyčios knygą Bachas savo titulą įrašė taip: „F[ürstlich-]S[ächsischer] Cammer[-]Musicus und Hofforganist" („Saksonijos kunigaikščio kamermuzikas ir dvaro vargonininkas"); tačiau pirmojo titulo tada dar nebuvo gavęs. Šiuo požiūriu įdomus kitas, 1714 metų raštelis, kuriame jis tituluoja save „koncertmeisteriu ir dvaro vargonininku", kitaip tariant, vėl pabrėžia kapelos dalyvio prioritetą prieš vargonininko pareigas. Prisimenant anksčiau pateiktas žinias apie muzikantų rangų hierarchiją, tai dėmesio verta detalė.

Kad Bachas buvo pakviestas į Veimarą, reikia laikyti laimingu aplinkybių susiklostymu, nes tai padėjo formuotis jo asmenybei ir kompozitoriaus genijui. Visų pirma, jis pateko į muzikantų profesionalų aplinką. Bachas susitikdavo su jais ir anksčiau, tačiau tie susitikimai būdavo atsitiktiniai, vargu ar buvo kokių asmeninių ryšių. Dabar petys petin su juo dirbo „pusbrolis ir kūmas" Valteris, užsimezgė kontaktai ir su kitais muzikantais. Veimare, ypač jaunojo Johano Ernsto draugų rate, buvo žavimasi italų smuiko mokyklos kūriniais — Albinonio, Torelio, vėliau ir Vivaldžio koncertais. Bachas irgi negalėjo jais nesižavėti, godžiai domėdamasis naujomis meno tendencijomis. Tą patvirtina faktas, kad analogiškus koncertus Bachas pritaikė vargonams, klavyrui; tarp įvairių autorių kūrinių aranžuočių randame ir tris koncertus, priklausančius Johano Ernsto jaunesniojo plunksnai[28]. O vargonininkavimas dvaro bažnyčioje Bachui neatėmė daug laiko, nors valdantysis hercogas buvo labai pamaldus: vienas dalykas yra pamaldos parapijiečių perpildytoje miesto bažnyčioje (ten, primenu, tarnavo Valteris), ir visai kitas — dvaro bažnyčioje, siaurame dvariškių rate. Praėjus vos pusmečiui po atvykimo į Veimarą, Bachas titulavosi kamermuziku. Ar tai nereiškia, kad jis jau tada daugiau dirbo instrumentinėje kapeloje negu bažnyčioje? Be to, nuo 1711 metų iki 1713 metų pabaigos hercogo pilies bažnyčia — kartu ir vargonai — buvo perstatoma. Restauravimo darbai buvo tokie dideli, kad pagal išlikusius aktus išleistų pinigų būtų užtekę naujai bažnyčiai pastatyti.

---

[28] 1718 metais Telemanas išleido šešis jo koncertus.

Su kuo Bachas betarpiškai čia buvo susijęs, kas galėjo turėti jam teigiamo poveikio?

Johanas Gotfrydas Valteris buvo kaip reta išsilavinęs muzikantas, tapęs tokiu dar jaunystėje, kai ypač susidomėjo muzikos teorijos klausimais. 1703—1706 metais jis apvažiavo ne vieną miestą nuo Frankfurto prie Maino ir Darmštato iki Magdeburgo ir Niurnbergo, norėdamas susitikti su žymiausiais tokių sričių specialistais (pagal priimtą terminologiją): 1) *musica theoretica* — estetiniai-akustiniai muzikos pagrindai; 2) *musica practica* — kaip dabar pasakytume, muzikos teorijos ir praktinio muzikavimo pagrindai; 3) *musica poetica*, arba, mūsiškai, kompozicijos teorija. 1704 metais Valteris kurį laiką mokėsi pas A. Verkmeisterį — XVII amžiaus vokiečių muzikos teorijos mokyklos žymiausią pratęsėją; šios mokyklos pradininkas buvo M. Pretorijus — kapitalinio istorinės reikšmės veikalo *Syntagma musicum* (1615—1619) autorius. Verkmeisteris teisėtai laikomas novatorium lygiosios temperacijos teorinių-akustinių tyrimų srityje.

Būdamas dvidešimt trejų metų, Valteris parašė „Pamokymą muzikai kurti" (*Praecepta der musikalischen Composition*) — pirmąjį Vokietijoje kompozicijos teorijos vadovėlį pradedantiesiems[29]. Pradėjęs dirbti Veimare, jis dedikavo šį traktatą princui Johanui Ernstui, tada turėjusiam tik dvylika metų. Talentingas berniukas mokėsi iš šios knygos paties autoriaus prižiūrimas.

Valterio kompozitoriaus gabumai nebuvo tokie ryškūs kaip teoriniai. Tačiau amžininkai tvirtina, kad jo choralo išdailas Bachas vertino labiau už savąsias, nors mes su tuo niekaip negalime sutikti. Valteris buvo puikus kontrapunkto žinovas. Siekdamas šioje srityje tobulumo, jis keisdavosi su Bachu „kanonais-mįslėmis", kurių sudėtingi, painūs sprendimai abiem teikdavo daug malonumo. Galimas daiktas, kad būtent jis paskatino savo giminaitį transkribuoti vargonams arba klavyrui madingo itališko stiliaus koncertinius kūrinius. (Išliko apie 15 Valterio vargonams transkribuotų koncertų.) Būdamas aistringas knygų apie muziką ir natų kolekcionierius, Valteris pažindino su jo-

[29] Išliko traktato rankraštis, išspausdintas tik 1955 metais.

mis Bachą, plėtė jo akiratį. Viename (1729 metų rugpjūčio 6 dienos) laiške jis, tarp kitko, mini turįs per du šimtus Bukstehūdės ir Bacho kūrinių; pastarojo pjeses gavęs tiesiog „iš paties pono autoriaus... 9 metus išbuvusio čia (Veimare.— *M. D.)* dvaro vargonininku". Nenuostabu, kad būtent Valteris tapo pirmuoju Vokietijoje muzikos leksikografu[30].

Bendravimas su Valteriu prisidėjo prie bendros muzikinės Bacho evoliucijos, o ieškant naujų išraiškos priemonių vokalinėje sferoje — arba, plačiau, poetinio ir muzikinio vaizdų sąveikoje — tam tikros įtakos jam galėjo turėti Salomas (Salomonas) Frankas, nuo 1702 metų Veimaro dvare ėjęs „konsistorijos aukščiausiojo sekretoriaus", didelės hercogo bibliotekos ir numizmatinės kolekcijos direktoriaus pareigas. Frankas — talentingas poetas, talentingiausias iš visų, kurių tekstais Bachas rašė kantatas. Franko poezija lyriška, nuoširdi, intymus jos tonas greičiau atliepia pietistinį subjektyvųjį nei ortodoksalų liuteroniškąjį religinių dogmų aiškinimą. Ji turi ir šiek tiek mistinio atspalvio, taip pat būdingo pietizmui, nors dėl užimamų pareigų ir ortodoksalių įsitikinimų Frankas šį mokymą neigė. 1697 metais jis išspausdino savo pirmąjį kantatų tekstų rinkinį, kuriame eilėmis gvildeno Biblijos sentencijas, o 1715 ir 1718 metų rinkiniuose jas traktavo kiek laisviau. Iš viso jis sukūrė apie 450 giesmių, arijų bei chorų tekstų ir t. t. Mums nežinoma, ar Bachas su Franku artimai bendravo,— Frankas buvo dvidešimt šešeriais metais vyresnis,— tačiau visiškai tikėtina, kad hercogo sekretoriaus ir bibliotekininko poezija buvo artima jaunam kompozitoriui ir, galimas dalykas, jo kantatų muzikoje stiprino pietistinius, neretai sentimentalokai liūdnus ar graudžiai sielvartingus bruožus.

Kaip ten bebūtų, bendravimas su jautrios sielos ir plataus humanitarinio akiračio poetu Bachui turėjo padaryti teigiamos įtakos.

---

30 Valteris gyveno Veimare iki pat mirties (1748). Penktojo dešimtmečio pradžioje, ketindamas atnaujinti ir pakartotinai išleisti savo žodyną (tas projektas liko neįgyvendintas), jis žymėjosi pastabas, kurias perdavė Gerberiui; pastarojo žodynas išėjo iš spaudos 1790—1792 metais. Valteris mirė skurde, turtinga jo rankraščių kolekcija išsibarstė.

Hipotetiškas lieka Bacho bendravimas su kitu humanitaru, J. M. Gesneriu, kuris, būdamas dvidešimt ketverių metų (šešeriais už Bachą jaunesnis), 1715-aisiais tapo Veimaro gimnazijos prorektorium. Čia jiedu susipažino, o vėliau, kai 1730 metais Gesneris tapo Leipcigo šv. Tomo mokyklos rektorium, susidraugavo. Jeigu ir Veimare jų santykiai buvo draugiški, Bachas iš to turėjo naudos, nes įvairiapusiškai išsilavinęs Gesneris gerai išmanė antikinę filologiją, nemažai prisidėjo atnaujinant mokyklinį lavinimą.

Apskritai Veimaro dvare, kaip ir derėjo apsišvietusiam valdovui, netrūko išsilavinusių žmonių, vyko pokalbiai apie politiką, meną, kultūrą. Tai buvo gera terpė Bacho asmenybės bendrajai raidai. Šios aplinkos reikšmės nereikia nei išpūsti, nei sumenkinti. Ankstesniais gyvenimo metais Bachas, be abejonės, neturėjo galimybės kalbėtis su tokiais žmonėmis kaip lygus su lygiais. Kartu tai buvo gera gyvenimo mokykla; uždaroje dvaro aplinkoje Bachas mokėsi elgesio taktikos siekiant užsibrėžtų tikslų, mokėsi pažinti stipriąsias ar silpnąsias puses tų, nuo kurių priklausydavo minėtų tikslų įgyvendinimas. Trumpiau tariant, devyneri metai, praleisti įtakingo hercogo rūmuose, padėjo Bachui išsiugdyti praktišką požiūrį į gyvenimą, tačiau rafinuotų bendravimo įgūdžių jis neįgavo. Neišsiugdė jų ir vėliau, nes nepriklausė diduomenei.

Baigdami pridėsime dar vieną papildomą štrichą: kadangi Veimaras buvo vidurio Vokietijos centre, jį neretai aplankydavo pravažiuojantys muzikantai — su jais Bachas užmegzdavo ryšius. Tarp kitų buvo Georgas Filipas Telemanas ir J. G. Pizendelis. Pastarasis, pagarsėjęs smuikininkas, kūrinių solo smuikui autorius (Bachas paseks jo pavyzdžiu), Veimare lankėsi 1709 metais, 1716 metais tobulinosi Venecijoje pas Vivaldį, 1728-aisiais tapo Drezdeno dvaro kapelos koncertmeisteriu.

Pirmieji Bacho metai Veimare buvo ramūs. Hercogas Vilhelmas Ernstas (Bachui atvykus, jam buvo keturiasdešimt šešeri metai) į dvaro vargonininko meną žiūrėjo palankiai. Būtent tais metais Bachas parašė apie penkiasdešimt kūrinių vargonams. Vienas pirmųjų — neprilygstama savo užmoju ir emocine įtampa tokata *d-moll*. Klavyrinėse

tokatose dar išlieka Bukstehūdei būdingi ištisinės, laisvai improvizuojamos kompozicijos požymiai, o kūriniai vargonams įtvirtina puikius dvidalio ciklo — preliudo ir fugos — pavyzdžius, kuriuose virtuoziniai-koncertiniai plėtojimo principai derinami su polifoniniais.

Bachas — tai bus jam būdinga ir ateityje — intensyviai savinasi galimybes to žanro, kuris — dėl vidinių paskatų ar išorinių aplinkybių — tuo momentu yra jam svarbiausias. Veimare tai buvo vargonų muzika. Vėliau tai, ką pasiekęs, jis papildydavo esminiais štrichais; taip atsitiko Leipcigo laikotarpiu (6 sonatos vargonams, „Klavyrinių pratimų" III dalis, keletas preliudų ir fugų, 17 choralo išdailų ir kt.). Veimaro metų kūriniai apskritai pasižymi staigesne kontrastingų būsenų kaita, ko negalima pasakyti apie vėlesniuosius. Dažniausiai čia įžiūrimas jaunojo Bacho, atlikėjo improvizatoriaus, suvokusio savo nesutramdomos fantazijos jėgą, audringo temperamento pasireiškimas. Samprotavimai pagrįsti, bet ne išsamūs: aš manau, kad Veimare parašytų vargoninių kūrinių emocinis tonas priklausė ir nuo visuomeninių-politinių įvykių, apie kuriuos kalbama šios knygos skyriaus II interliude.

Kitas žanras, nuo 1714 metų Veimare Bachui tapęs svarbiausiu — religinė kantata. Prieš kalbėdami apie jį, sugrįžkime prie biografijos.

Kaip dvaro vargonininkas, Bachas materialiai buvo gerai aprūpintas, turėjo mokinių, jam buvo leidžiama išvykti, o keliauti jis mėgo. Pavyzdžiui, 1709 metų vasaryje Bachas, lydimas Valterio, lankėsi Miulhauzene, kur buvo atliekama jo antroji „rinkiminė" kantata; kaip ekspertas Bachas išvykdavo į kitus miestus priimti rekonstruotų ar naujai pastatytų vargonų; 1713 metų vasaryje jis ilgokai svečiavosi pas Saksen-Veisenfelso hercogą ir jo gimimo dienai parašė pirmą savo pasaulietinę kantatą (Nr. 208); draugiškus santykius su Veisenfelso dvaru Bachas palaikė ilgai. 1713 metams priskirtinas ir iki šiol dar ne visai išaiškintas jo biografijos epizodas.

1712 metų rugpjūčio 7 dieną Halėje mirė vargonininkas ir miesto choro vadovas (kantorius) F. Cachovas (Cachau). Niekaip nepavyko rasti jo verto įpėdinio. Buvo kreiptasi į Bachą. Šis 1713 metų gruodyje nuvyko į Halę,

išlaikė bandymą[31], gruodžio 13-ąją buvo patvirtintas eiti šias pareigas, 1714 metų sausio 14 dieną davė raštišką sutikimą, kuriame, be kita ko, sakoma: „...iš tiesų noriu kuo pagarbiausiai pradėti eiti pareigas.“ Tačiau beveik du mėnesius dėl įvairių priežasčių atidėliojo atvykimą, o paskui ir visai šių pareigų atsisakė, motyvuodamas tuo, kad jam pasiūlytas atlyginimas pasirodė per menkas.

Yra žinoma, kad Halės miesto magistratas garantavo jam kas mėnesį 171 talerį 12 grašių, o Veimare nuo 1713 metų Bachas gaudavo 200 talerių 9 grašius. Sumos skirtumas jam buvo žinomas dar prieš išbandymą. Tad kodėl jis iš pradžių sutiko, o vėliau pasiūlytų pareigų atsisakė? Ar tai nebuvo taktinė gudrybė, kad hercogas Vilhelmas Ernstas pakeltų jam atlyginimą? Jeigu mūsų spėjimas teisingas, tai Bacho taktika pasiteisino: 1714 metų vasario 25 dieną hercogas pakelia jam atlyginimą iki 234 talerių ir 12 grašių[32]. Tačiau Bachas vis dar delsia duoti galutinį atsakymą Halėje, o hercogas nenori prarasti savo kamermuziko, todėl pakelia ne tik atlyginimą, bet ir rangą: kovo antrą Bachas gauna koncertmeisterio titulą ir, kalbant nūdieniškai, kaip antraeiles pareigas atlieka vicekapelmeisterio funkcijas. Lošimas laimėtas!

Atrodytų, jog mūsų hipotezė prieštarauja išlikusio kovo 19 dienos Bacho laiško turiniui (ankstesnis laiškas dingęs); jame Bachas tvirtina, jog nebūtų važiavęs išbandymui į Halę vien dėl to, kad Veimare jam pakeltų atlyginimą, nes, kaip pasakyta laiške, hercogas ir be to jam palankus ir visame kame jį palaiko. Bachas pasipiktinęs, kad įtariamas turint tokių nedorų ketinimų: „Jeigu Halėje man mokėtų tokį pat gerą atlyginimą kaip čia, Veimare, negi aš neiškeisčiau šios tarnybos į aną?“ Tačiau pagalvokim: jei Bachas neigia aukščiau minėtus elgesio motyvus, vadinasi, Halėje jie buvo traktuojami būtent taip.

---

[31] Atliko kantatos Nr. 21 pirmąją redakciją arba kantatą Nr. 63.

[32] Nuo 1711 metų atlyginimas pakeliamas jau trečią kartą. Iš to seka išvada, kad vis didėjantis Bacho kompozitoriaus ir atlikėjo autoritetas vertė hercogą darytis dosnesniam. 1715 metų kovo mėnesį buvo duotas naujas nurodymas suteikti Bachui teisę į papildomas išlaidas.

Laiške jis pasirašo „koncertmeisteris ir dvaro vargonininkas“. Ar galima laikyti atsitiktinumu, kad šiurkštoku tonu parašytą atsakymą Bachas pasiuntė tik po to, kai gavo trokštamą koncertmeisterio titulą? Vargu. Kitaip jis nebūtų delsęs galutinai atsakyti. Todėl Bacho atkirtis greičiau patvirtina, nei paneigia mūsų spėjimą: pasiekęs tai, ko norėjo, jis galėjo leisti sau arogantiškai atmesti jam adresuojamus kaltinimus. Šitai visai nemenkina moralinių jo savybių: *Schein-Bewerbung* (tariamas pretendavimas į vakuojančią vietą) — įprasta to meto muzikantų taktinė priemonė, siekiant pakilti tarnybos laiptais. Būtent taip šitą ir suprato bažnyčios pareigūnai Halėje: nė kiek neįsižeidę, po dvejų metų jie pakvietė Bachą eilinei vargonų ekspertizei.

Be kitų Veimaro vicekapelmeisterio pareigų, buvo ir tokia: kas ketvirtą sekmadienį parašyti po vieną naują religinę kantatą. Manoma, kad Veimare nuo 1714 metų kovo iki 1717 metų pabaigos Bachas parašė 35 tokias kantatas, bet ne visos jos išliko iki mūsų dienų. Naujausi tyrinėjimai leidžia siūlyti hipotezę, kad 1714—1716 metų laikotarpiui priklauso pirminis arba savarankiškas „Pasijos pagal Matą“ variantas. (Tikrų duomenų apie tai nėra, hipotezė grindžiama stiliaus analize.) Bacho kūrybiniams ieškojimams atsiveria nauja sritis.

Veimare sukurtos kantatos tokios pat meistriškos kaip ir kūriniai vargonams. Jos irgi kupinos dramatizmo. Pakaks paminėti, pavyzdžiui, tokius tobulus kūrinius kaip 1714 metais per du mėnesius sukurtas kantatas Nr. 12 ir Nr. 21. Bachas drąsiai perima tas naujoves, kurias verbaliniam (žodiniam) tekstui ir muzikinei kompozicinei kantatų struktūrai visai neseniai suteikė Hamburgo pastorius ir poetas Erdmanas Noimeisteris (žr. žemiau, p. 212).

Naujoji kūrybinės veiklos sfera išlaisvino Bachą nuo pradėjusių varginti vargonininko pareigų, kurių jis ir atsisakė, turėdamas dvidešimt devynerius metus. Tačiau tai nereiškia, kad Veimaro laikotarpiu išseko Bacho dėmesys vargonų muzikai: ji nenustojo žadinusi jo fantazijos. Tebebuvo rengiami reti „koncertiniai“ pasirodymai bažnyčiose kelionių į kitus miestus metu. Pavyzdžiui, 1716 metų balandyje ir gegužės pradžioje Bachas daugiau kaip dvi

savaites praleido Halėje, kur drauge su Johanu Kūnau buvo iškilmingai sutiktas, o liepos mėnesį lankėsi Erfurte.

Tų pačių metų gruodžio 1 dieną, sulaukęs septyniasdešimt dvejų metų, Veimare mirė kapelmeisteris Drėzė. Tris sekmadienius iš eilės (gruodžio 6, 13 ir 20) Bachas vadovavo savo naujų kantatų atlikimui. Tačiau hercogas stengėsi — tiesa, nesėkmingai,— kad mirusiojo vietą užimtų Telemanas, o tai negalėjo neužgauti Bacho savimeilės. Dar didesnis smūgis jam buvo, kai kapelmeisterio vietą gavo Drėzės sūnus. Trokštamas tikslas galutinai liko nebepasiekiamas, ir 1717 metų pirmoji pusė buvo aptemdyta. Ir Bachas ryžtasi palikti Veimaro dvarą: rugpjūčio 5 dieną jis pasirašo sutartį su Anhalt-Kėteno kunigaikščiu Leopoldu, kuris su džiaugsmu paskiria genialųjį muzikantą Kėteno, savo nedidelės kunigaikštystės sostinės, dvaro kapelos kapelmeisteriu. Praėjus dviem dienom po susitarimo, kunigaikštis įteikia jam piniginę kompensaciją. 1717 metais Veimaro hercogas naujų kantatų iš Bacho nebesulaukė. Ar vykdė jis kokius nors kitus įsipareigojimus Veimare — nežinia. Rudenį Bachas aplankė Drezdeną, kur jo laukė negirdėtas, plačiai jį išgarsinęs triumfas: neįvykusios varžybos grojant ir improvizuojant vargonais su prancūzų vargonininku ir klavesinistu Luji Maršanu. (Pastarasis pabūgo varžybų ir slapta išvyko iš miesto; Bacho menas pribloškė „didelę aukštuomenės draugiją", kaip rašoma nekrologe.)

Ne visai aiškios aplinkybės, atvedusios Bachą į labai įtakingos Vokietijoje Saksonijos kunigaikštystės sostinę. Pirmiausia, kada tai atsitiko? Šiaip ar taip — ne anksčiau kaip rugsėjo pabaigoje, nes iki to laiko Saksonijoje buvo paskelbtas valstybinis gedulas, mirus kurfiursto motinai. Toliau: neaišku, kiek laiko Bachas išbuvo Drezdene, ar aplankė pakeliui Halę ir Leipcigą? Pagaliau kas jam leido išvykti: kunigaikštis Leopoldas, jau oficialiai paskyręs Bachą etatiniu kapelmeisteriu, ar Veimaro hercogas, kol kas dar neatleidęs jo iš tarnybos?

Nekrologe nurodyta, kad Bachą į Drezdeną pakvietė smuikininkas ir kompozitorius Žanas Batistas Voliumjė, tenykštės karališkosios kapelos koncertmeisteris. Bet ar Voliumjė padarė tai savo paties iniciatyva, ar žinios apie

Bacho tobulą atlikėjo meistriškumą buvo pasiekusios ir kitus garsius muzikantus, tarnavusius Drezdeno dvare? Tai ne tuščias klausimas: norėtume tiksliau žinoti, ar plačiai buvo paplitusi trisdešimt dvejų metų Bacho šlovė, ar jau tada buvo tvirti jo asmeniniai ryšiai su kolegomis profesionalais.

Kadangi nežinome, kuriam laikui Bachas buvo išvykęs iš Veimaro, sunku išanalizuoti aplinkybes, dėl ko paaštrėjo konfliktas su hercogu Vilhelmu Ernstu, kuris Bachą mėnesiui — nuo lapkričio 6-osios iki gruodžio 2-osios — areštavo. Jeigu jo šeima persikėlė į Kėteną rugpjūtyje (tikslių duomenų nėra), tai, be abejonės, Bachas ją lydėjo. Tad kodėl rugpjūtyje hercogas leido Bachui išvykti, o lapkrityje pareiškė didžiulį nepasitenkinimą „už atžagarumą"? (Taip pažymėta specialiame įraše.) Galbūt užsispyrėlis koncertmeisteris paliko Veimarą visam tam laikui, neturėdamas hercogo leidimo? Prisiminkime kitą atvejį Bacho biografijoje — jo kelionę iš Arnštato į Liūbeką, kai vietoj keturių atostogų savaičių jis nesirodė daugiau kaip tris mėnesius.

Tikrųjų griežtos bausmės priežasčių išaiškinti nepavyko. Bachas išbuvo areštą viename teismo pastato kambaryje, o šis pastatas šliejosi prie namo, kuriame jis gyveno. Taigi nereikia sudramatinti šio epizodo: tai buvo savotiškas „namų areštas". Tą mėnesį Bachas, galimas daiktas, kūrė arba tvarkė jau sukurtus choralus iš „Vargonų knygelės"[33]. Areštui pasibaigus, jis greičiausiai iškart grįžo su šeima į Kėteną, o gruodžio 16 dieną — praėjus vos dviem savaitėms po „nemaloningojo išlaisvinimo"! — kaip ekspertas dalyvavo priimant naujus vargonus, pastatytus Leipcigo šv. Paulinos bažnyčioje.

2

Po vargingo bastymosi Bachas pateko į gana palankią aplinką. Pirmieji Kėtene praleisti metai buvo patys ramiausi jo gyvenime. Materialiai jis buvo aprūpintas gerai:

---

[33] Anksčiau gyvavusi graži legenda, jog Bachas kūręs šiuos choralus įkalintas, užmiršęs žemiškus rūpesčius, dabar visiškai atmesta.

gaudavo 120 talerių daugiau už savo pirmtaką — maždaug tiek pat, kiek ir hofmaršalas, antrasis pagal rangą dvariškis. Leopoldas, pats muzikavęs nuo trylikos metų ir muziką labai mėgęs, Bachu pasitikėjo, elgėsi su juo pagarbiai, kaip su kolega (kai jie susitiko pirmą kartą, Leopoldui buvo 23 metai, Bachui — 32). Kunigaikštis didžiavosi savo kapelmeisteriu, padarė jį vienu artimiausių dvariškių, dukart vežėsi į Karlsbado kurortą (dabar Karlovy Varai). Būdinga detalė: kai 1718 metais — dvidešimt mėnesių iki mirties — Bacho žmona Marija Barbara pagimdė paskutinį, septintą, kūdikį, krikštynose dalyvavo trys paties kunigaikščio šeimos nariai ir dvaro patarėjas su žmona. Tokia pagarba buvo rodoma tik aukščiausiems dvaro pareigūnams.

Kėteno dvaro papročiai buvo kuklūs ir paprasti, nes Leopoldas išpažino XVI amžiaus šveicarų pamokslininko Kalvino religinį mokymą, kuris skelbė, kad maksimaliai turi būti supaprastintos bažnytinės apeigos, o muzikinis ritualas — ribotis giesmių giedojimu. Dėl šios priežasties ištisus šešerius metus — iki persikėlimo į Leipcigą 1723 metais — Bachas nerašė religinių kantatų. Vokalinė sfera apskritai atsidūrė antram plane: buvo sukurta keletas kantatų kunigaikščio garbei; didesnė jų muzikos dalis neišliko, o kita vėliau buvo perkelta į religinius kūrinius. Faktiškai nebereikėjo ir vargonų muzikos; pilies bažnyčioje stovėjo nedideli dviejų manualų ir dešimties registrų vargonai. Kaip ir kitus ano meto kompozitorius Bachą sudomindavo viena ar kita muzikinės kūrybos sritis, priklausomai nuo konkrečių objektyvių sąlygų, kuriomis jis būtų galėjęs parodyti savo galimybes. Sąlygoms pasikeitus, pasikeisdavo ir žanrų hierarchija. Dabar ėmė vyrauti instrumentinė muzika — solinė (klavyrinė arba styginiams instrumentams), kamerinė ir orkestrinė, nes ji galėjo skambėti dvaro kapeloje arba kompozitoriaus namuose, draugų ir mokinių būrelyje.

Kalvinistiniai Leopoldo įsitikinimai visiškai neatsiliepė jo santykiams su liuteronu Bachu, nes Kėteno dvarui buvo būdingas religinis pakantumas. Liuteronė buvo ir Leopoldo motina, vienuolika metų valdžiusi kaip regentė, kol sūnus 1715 metais sulaukė pilnametystės. Būdamas princas, jis keliavo po Europą — aplankė Olandiją, Angliją, Italiją

ir per Vieną grįžo namo[34]. Pažintis su kitomis šalimis ir jų kultūra sutvirtino jo pakantumą kitoms religijoms; prie to prisidėjo ir Kėteno ryšiai su kaimyniniais Halės ir Leipcigo miestais, kur buvo gajos šviečiamosios idėjos.

Leopoldas buvo geras muzikantas, grojo klavesinu ir viola *da gamba*, neblogai dainavo. Anot Bacho, jis ne tik mėgo, bet ir išmanė muziką. Tarp aštuoniolikos dvaro kapelos instrumentalistų buvo puikių muzikantų. Bachas turėjo vadovauti ansambliui, skambinti klavesinu, akompanuoti dainuojančiam arba grojančiam Leopoldui. Tarnyba neatimdavo daug laiko ir nebuvo našta, nes muzikavimas su aukštos kvalifikacijos atlikėjais teikė estetinį pasitenkinimą. Repertuaras gana didelis; be vokiečių kompozitorių, skambėjo italų autoriai; buvo atliekami paties Bacho soliniai ir orkestriniai kūriniai, koncertai smuikui. („Brandenburgo koncertų" užbaigimo data — 1721 metų kovo 24-oji — pažymėta paties Bacho; dokumentai nerodo, kad jie buvo atlikti Kėtene, bet, galimas daiktas, bent kai kurie iš jų ten skambėjo.)

Kėteno laikotarpiu nusistovi dar viena Bacho kūrybos sritis, kurią sąlygiškai galima pavadinti instruktyvine-pedagogine. Charakteringas šiuo požiūriu „invencijų ir sinfonijų" (dvibalsių ir tribalsių invencijų) autografo titulinis lapas, kuriame šis rinkinys pavadintas „kruopščiai parengtu vadovėliu". Panašios paskirties kūriniai prasideda nuo „Vargonų knygelės", parašytos tiems, kurie nori išmokti geriau groti choralus. Kėtene Bachas parašė ir „Natų sąsiuvinį" savo pirmagimiui sūnui Frydemanui mokyti. Kaip rodo įrašas Bacho ranka, šis sąsiuvinis pradėtas 1720 metų sausio 22 dieną[35]. Jame yra pirmieji variantai invencijų bei vienuolikos preliudų, vėliau įėjusių į „Gerai temperuoto klavyro" pirmąjį tomą, užbaigtą 1722 metais (toliau šį rinkinį žymėsime sutrumpintai: GTK). Prie šios grupės kūrinių galima priskirti Mažuosius preliudus klavyrui, „Angliškas siuitas" bei „Prancūziškas siuitas" (penkių prancū-

[34] Šioje kelionėje Leopoldą lydėjo vienas įžymiausių muzikos teoretikų J. D. Heinichenas, dirbęs Drezdeno dvare; Bachas jį gerbė ir su juo draugavo.

[35] „Natų sąsiuvinyje" yra 69 pjesės, iš jų 59 — paties Bacho.

ziškų siuitų pirmosios redakcijos yra „Anos Magdalenos [Bacho antrosios žmonos] natų sąsiuvinyje“).

Apibūdinimas „instruktyviniai-pedagoginiai“ nė kiek nemenkina šių kūrinių didelės meninės vertės: tuo nurodoma tik jų paskirtis. Juk ir Šopenas kūrė etiudus pianistų technikai įvairiapusiškai lavinti! Mums šiuo atveju rūpi ne galutinis rezultatas, o išeities taškas: šeimos rate ir tarp gausių mokinių pamatome Bachą naujoje šviesoje — kaip pedagogą, suvokusį savo misiją, ugdant, pasak jo, „gerą muzikinį skonį“. Didaktinį ir grynąjį meną skiriančios ribos išnyksta.

Taigi Kėteno laikotarpiu Bacho kompozitoriaus veikla paįvairėjo, pasipildė naujais žanrais. Pasireiškė ir kita tendencija: savo kūrybą jis skyrė didesniam žmonių ratui, kuris dabar aprėpė įvairias kategorijas meno mėgėjų, vėl Bacho žodžiais tariant — nuo *Lehrbegierige* iki *Liebhaber*, t. y. nuo besimokančių muzikos iki jos mėgėjų. Šie metai ženklina svarbią gairę ir Bacho stiliaus evoliucijoje.

Bachą supanti palanki atmosfera teikė dideles galimybes jo asmeninei iniciatyvai pasireikšti: nevaržomas bažnytinių kanonų, jis daug ką išmėgino, išplėtojo, įtvirtino. Tai tapo tolesnės jo kūrybos pamatu. Bacho muzikoje dabar atsiranda vyriškai gyvybingas, atvirai emocionalus pradas su aktyviai valingais, neretai šokio ritmais (anksčiau tas nebuvo taip ryšku), tam tikra prasme atspindįs džiugią, pakilią kompozitoriaus būseną Kėteno metais. Žinoma, išliko ir kiti jam būdingi vaizdai — lyriškai sukaupti („meditaciniai“), sielvartingi (pasijos tipo) ir t. t. Išryškėjo tik kai kurie nauji bruožai.

Didelį malonumą Bachui teikė tolimos kelionės su kunigaikščiu Leopoldu. 1718 metų gegužės 9 dieną jie kartu išvyko į Karlsbadą, birželio 9-ąją sugrįžo. Po dvejų metų, irgi gegužės mėnesį — vėl kelionė į Karlsbadą, o namie Bacho laukė baisus smūgis: jis grįžo tą dieną (liepos 7), kai buvo palaidota staiga mirusi trisdešimt šešerių metų jo žmona Marija Barbara (į pačias laidotuves pavėlavo). Gyvenimo džiaugsmą užgožė gilus sielvartas. Nežinome, kaip Bachas jį pakėlė. Po penkių mėnesių jis ryžosi žingsniui, kurio motyvai lieka ne visai aiškūs.

1720 metų rugsėjo 12 dieną mirė H. Fryzė, vargonininkavęs Hamburge šv. Jokūbo bažnyčioje, kur vyriausiuoju pastorium buvo E. Noimeisteris. Dėl vakuojančios vietos varžėsi aštuoni pretendentai. Lapkričio 21 dienos bažnyčios tarybos protokole tarp kandidatų į šį postą įrašyta ir Bacho pavardė. Jau spalio pabaigoje jis atvyko į Hamburgą, jame išbuvo ne mažiau kaip keturias savaites, grojo vargonais — bet ne šv. Jokūbo, o šv. Kotrynos bažnyčioje. Apie tą koncertą, sulaukusį didelio pasisekimo ir trukusį daugiau kaip dvi valandas, rašoma nekrologe. Lapkričio 23 dieną Bachas iš Hamburgo išvyko, nes turėjo grįžti „pas savo kunigaikštį"; išbandyme, paskirtame lapkričio 28 dieną, jis nedalyvavo (žr. tos dienos protokolą). Išbandymą nukėlus į gruodžio 12 dieną, Bachas vėl neatvyko. Po savaitės bažnyčios tarybai buvo perskaitytas Bacho laiškas; jis neišliko, bet iš protokolo aišku, kad atsakymas galėjęs būti tik neigiamas. Derybos su Bachu nutrūko. Vadinasi, Bacho kandidatūra nebuvo atmesta, kaip rašo Bacho biografai, tarp jų Šveiceris ir vėlesni, bet jis pats savo noru atsisakė pretenzijų į šį postą.

Ta pačia proga dar vienas patikslinimas: nežymus vargonininkas J. J. Heitmanas buvo išrinktas šv. Jokūbo bažnyčios vargonininku ne todėl, kad davė keturių tūkstančių markių kyšį, o dėl to, kad įvykdė dar XVII amžiuje Hamburge įsigaliojusių bažnyčios įstatų vieno paragrafo reikalavimą. Tas paragrafas skelbė: pradėdamas eiti pareigas, vargonininkas privalo įmokėti tam tikrą sumą į bažnyčios kasą. (1727 metais, Heitmanui mirus, jo įmokėtos sumos dydis, kaip minimalus, buvo užfiksuotas specialiu nutarimu.) Būtent prieš šį paragrafą ir protestavo pastorius Noimeisteris, apie ką 1728 metais žurnale „Muzikos patriotas" papasakojo Matezonas. Jis prisiminė, kaip prieš keletą metų per kalėdų pamokslą — o aprašytieji įvykiai nutiko kaip tik per kalėdas — Noimeisteris pasityčiodamas kalbėjo apie tai, kad buvo išrinktas vargonininkas, geriau mokėjęs „groti preliudus taleriais negu pirštais", ir kad „jeigu iš dangaus būtų nusileidęs dieviškai grojantis Betliejaus angelas ir panorėjęs tapti šv. Jokūbo bažnyčios vargonininku neturėdamas pinigų, jam būtų tekę skristi atgal nieko nepešus". Pasipiktinęs Noimeisteris ne kartą smer-

kė šį paragrafą, žeminantį muzikanto orumą ir bažnyčios garbę.

Tačiau grįžkime prie Bacho. Kodėl jis iš pradžių tarsi ketino persikelti į Hamburgą, o vėliau šio sumanymo atsisakė?

Būta nuomonės (pirmasis ją 1865 metais išsakė K. Biteris), kad, žmonai staiga mirus, Bachui buvo sunku pasilikti ten, kur tiek metų jie laimingai gyveno. Pasitaikė proga — ir jis nusprendė ieškoti prieglobsčio kitame, daug didesniame mieste. Psichologiškai šie argumentai skamba įtikinamai. Bet antra vertus, Kėtene jį supo dėmesingi, atsidavę mokiniai ir nuoširdi kunigaikščio šeimos atmosfera, o Hamburge artimų žmonių nebuvo. Šitokiomis sąlygomis trisdešimt penkerių metų našlys būtų turėjęs kurti gyvenimą iš naujo, o jo globai liko keturi — dvylikos, dešimties, šešerių ir penkerių metų — vaikai (trys iš septynių mirė). Be to, jau nuo 1714 metų bažnyčios vargonininko pareigos jam pradėjo atsibosti. Iš 1730 metų laiško Georgui Erdmanui — jį vėliau išanalizuosime — matyti, kad kapelmeisterio pareigų pakeitimas kantoriaus pareigomis Bachui atrodė „visiškai netinkamas“ (*gar nicht anständig*); tad kodėl gi dabar jis pasiruošęs imtis dar žemesnio rango — miesto vargonininko pareigų?

Nesant objektyvių duomenų, šis neįmintas faktas verčia spėlioti, o tų spėlionių tikrumo įrodyti negalima.

Visai įtikimas dalykas, kad 1720 metais Bachas nė nesiruošė persikelti į Hamburgą. Galvodamas apie ateitį — tiek artimą, tiek tolimesnę — jis, kaip sakoma, zondavo dirvą ir dėl to neatvyko išbandymui. Neatvyko ir kitą kartą[36]. Galbūt jį erzino reikalavimas įmokėti pinigų sumą? O gal jis visai nenorėjo varžytis dėl šv. Jokūbo bažnyčios vargonininko pareigų ir užsiregistravo tik dėl akių? Juk ši bažnyčia, kurioje buvo nuostabaus meistro Arpo Šnitgerio statyti puikūs vargonai, neturėjo savo kantorato choro, ir Bachas čia nebūtų galėjęs rašyti religinių kantatų, t. y. dirbti to darbo, kurį pradėjo dar Veimare ir buvo priverstas

---

[36] Gruodžio 12-oji — kunigaikščio Leopoldo gimimo diena. Aišku, jog tą dieną Bachas negalėjo atvykti į Hamburgą. Bet kodėl jis neatvyko nei lapkričio 28-ąją, nei gruodžio 19-ąją?

nutraukti Ketene. Ar tik Bachas, surengdamas koncertą, nenorėjo palenkti į savo pusę magistrato narių, kad galėtų užimti kantoriaus —„muzikinio choro direktoriaus"— vietą Hamburgo kantorate, kuris vadinosi *Johanneo* (arba *Johanneum*)? Po keleto mėnesių — 1721 metų liepos 10 dieną — šį postą užėmė Telemanas.

Bachas pasiliko Ketene. 1721 metais savo keliones jis apribojo: liepos mėnesį gastroliavo Šliaico dvare, žinių apie kitas keliones nėra. Metams baigiantis, atsitiko svarbus įvykis: Bachas vedė antrą kartą, praėjus pusantrų metų po Marijos Barbaros mirties. Santuoka užregistruota gruodžio 3 dieną, bet ne bažnyčioje — nes tai buvo kalvinų bažnyčia — o namie, „kunigaikščio paliepimu". Po savaitės pats kunigaikštis Leopoldas vedė Anhalt-Bernburgo princesę.

Nežinome, kada Bachas susipažino su Ana Magdalena, Veisenfelso dvaro trimitininko J. K. Vilkės dukterim. Ji buvo penkiolika metų jaunesnė už Bachą, ištekėjo eidama dvidešimt pirmuosius. Kadangi Bachas palaikė draugiškus santykius su Veisenfelso muzikantais, reikia manyti, kad su savo sužadėtine susipažino anksčiau. Ana Magdalena buvo muzikali, dainavo sopranu, dalyvavo kameriniuose koncertuose: nuo 1718 metų — Veisenfelso, vėliau — Keteno dvare. Bachas rūpinosi žmonos muzikinių gabumų lavinimu: išliko du — 1722 ir 1725 metų — jai skirti „Natų sąsiuviniai".

Šveiceris rašo: „Mokinė dosniai jam atsilygino, padėdama perrašinėti natas. Išliko nemaža nuostabių Bacho kūrinių, perrašytų jos ranka. Metams bėgant, jos ir Bacho rašysena taip supanašėjo, kad atskirti jas sunku." Bendras vedybinis gyvenimas, trukęs beveik trisdešimt metų, rėmėsi tarpusavio supratimu. Ana Magdalena buvo ištikima Bacho padėjėja ir draugė. Šeima ilgainiui didėjo: jie susilaukė trylikos vaikų[37]— šešių sūnų ir septynių dukterų. 1750 metais iš jų buvo likę gyvi tik šeši, neskaitant jau užaugusių Marijos Barbaros vaikų. Paskutinis vaikas — duktė Regina Zuzana — gimė 1742 metais. Ji liko neištekėjusi ir pergyveno visus kitus Bacho vaikus: mirė 1809 metais.

---

[37] Kūdikystę peržengė tik septynetas.

II INTERLIUDAS:

APIE SOCIALINIUS IR POLITINIUS ĮVYKIUS

Nuomonė, kad istorijos laikotarpis, kuriuo gyveno Bachas, buvo palyginti ramus ir stabilus (o pagal romantinę istoriografiją — vos ne pastoralinis idiliškas), neatitinka tikrovės.

XVII amžiaus Trisdešimties metų karas užliejo krauju vokiečių žemę, griuvėsiais pavertė miestus ir kaimus, atnešė epidemijas — marą, cholerą. Karas pražudė šimtus tūkstančių gyvybių, o šis skaičius, palyginus su tuo, kiek tada iš viso Europoje buvo gyventojų, įgauna kitokią prasmę negu mūsų dienomis, darosi bauginantis. Smulkiai suskaldytoje Vokietijoje — 1648 metais juridiškai tą įteisino Vestfalijos taika — visur įsitvirtino absoliutizmas. Jo priešpriešа buvo biurgerių luomas, vis labiau augęs kiekybiškai ir daręsis visuomeniškai reikšmingesnis su savo patriciatu — senatoriais ir miesto tarybos (magistrato) nariais (pastarieji neretai šį postą paveldėdavo). Tačiau iki XVIII amžiaus antrosios pusės — kitaip tariant, per visą Bacho biografiją — lemiamoji jėga priklausė absoliutizmui. Žinoma, tarp nykštukinių valstybėlių buvo ir daugiau ar mažiau įtakingų. Ypač išsiskyrė pramoninė Saksonija ir feodalinė-baudžiavinė Prūsija, kuri iš pradžių buvo vadinama Brandenburgo kunigaikštyste[38]; tuo pat metu šalies šiaurės vakaruose įsitvirtino Hanoverių dinastija, davusi pradžią Anglijos karalių giminei.

Baigiantis XVII amžiui, iš griuvėsių pakilo miestai, suklestėjo prekyba, atsirado pramonės židiniai, kaimuose atgimė seni valstietiški papročiai, susiformavo ir miestiečių gyvenimo būdas. Tačiau lemtingos Trisdešimties metų karo pasekmės vis dar buvo jaučiamos ir kitą šimtmetį, jos sekino šalį lyg varginanti liga, apsunkindamos ją tarpusavio rietenomis. Žaizdos pamažu gijo, tačiau XVII amžiaus nacionalinė katastrofa paliko neišdildomą pėdsaką

---

[38] Plg. B. Smetanos operos „Brandenburgiečiai Čekijoje“ pavadinimą: brandenburgiečiais čia pavadinti prūsai.

ne tik ekonomikoje, politikoje, bet ir visuomeninėje sąmonėje. Vaizdiniams apie pasaulį kaip „ašarų pakalnę“ atrodė nebus galo. Šiai temai nemažą duoklę atidavė ir Johanas Sebastianas Bachas.

Politiniai vaidai persimetė iš XVII į XVIII amžių. Atrodytų, kad tarp jų ir Bacho tiesioginio ryšio nėra, tačiau ir jie palietė kompozitorių gaisrų apdegintu sparnu. Ar galėjo jis nesidomėti audringais įvykiais, į kuriuos vienu ar kitu būdu buvo įtraukiamos vokiečių žemės — ir visų pirma Saksonijos kunigaikštystė, kurioje jis gyveno ir dirbo?

Šiuose įvykiuose slypėjo kruvinų karų grėsmė. Juos sukėlė dvi išorinės politinės priežastys: visų pirma — kova dėl vadinamosios „ispaniškos karūnos“, ir antra — dėl „lenkiškos karūnos“. Ir vienu, ir kitu atveju buvo turima galvoje teisė paveldėti sostą. O tai slėpė agresyvius kėslus plėsti politinės ir ekonominės įtakos sferą.

XVII amžiuje subyrėjo kitados galinga Ispanijos imperija, aprėpusi abiejų pusrutulių — Senojo ir Naujojo pasaulių — šalis. Jos uzurpuotos valdos Europoje bei Amerikoje ir buvo Prancūzijos Burbonų ir Austrijos Habsburgų nesantaikos priežastis. Kitu karo veiksmų židiniu tapo Baltijos jūros rytinė pakrantė: prieš Švediją kariavo Saksonijos, Danijos ir Rusijos kariuomenė. Nukentėjo Lenkija, pergyvenusi giliausią valstybinę krizę. Tuo pat metu į Europą įsibrovė turkai: 1683-iaisiais — dveji metai prieš gimstant Bachui — buvo paimta Viena[39]. Atmosfera įkaito XVIII amžiaus pradžioje.

Pateiksime kai kurias datas ir faktus iš to meto karo kronikos.

„Karaliaus-saulės“ Liudviko XIV šlovės ir galybės apogėjus — XVII amžiaus aštuntasis dešimtmetis bei devintojo dešimtmečio pradžia. Jis išplėtė savo valdas: užkariavo Flandriją, aneksavo Elzasą-Lotaringiją kartu su imperijos miestu Strasburgu, brovėsi į vokiečių žemes anapus Reino, priversdamas Kelną ir Brandenburgą pasirašyti jam naudingas sutartis, sutvirtino įpėdinystės ryšius su Bavarija. Tačiau konfliktas su Austrija telkė koaliciją prieš Liud-

---

[39] 1679 metais jų puolimas buvo sustabdytas, o 1717 metais Belgrade turkai pralaimėjo mūšį. Bachas galėjo apie tai sužinoti, kai kėlėsi iš Veimaro į Kėteną.

vīką. Ir kai į karą įsitraukė Anglija, kartu su išsivadavusiais iš ispanų priespaudos Nyderlandais sutriuškinusi prancūzų laivyną, jo baigtis (o karas grėsė aprėpti visą Europos kontinentą) buvo nulemta. Tik 1713 metų Utrechto taika, po metų patvirtinta Raštato susitarimu, padarė galą valstybių sienas ir jų režimus pažeidinėjusios Prancūzijos ekspansionistiniams išpuoliams. Savo istorine reikšme Utrechto taika prilygsta Vestfalijos taikai, kuria XVII amžiuje pasibaigė Trisdešimties metų karas.

Bachas tada dirbo Veimare ir buvo dvidešimt aštuonerių metų. Vargu ar jis liko abejingas Europoje siautėjantiems karams. To laikotarpio Bacho kūrinių — daugiausia vargoninių — emocinis pakilumas ir dramatizmas nuspalvinti laikmečio dvasia. Tačiau karo veiksmai nesiliovė, tik persikėlė į Europos rytus ir dabar daug labiau palietė Bacho biografiją.

1700 metais prasidėjo vadinamasis Šiaurės karas, trukęs du dešimtmečius: Švedijos karalius Karolis XII kariavo su Danija, Lenkija, Saksonija ir Rusija dėl viešpatavimo Baltijos jūroje.

XVII amžiaus pabaigoje šlėktų nesutarimai Lenkijos karalystėje baigėsi tarpuvaldžiu. Tuo pasinaudojo Saksonijos kurfiurstas Frydrichas Augustas I, pramintas Stipriuoju, kuris 1697 metais pasigrobė Lenkijos karūną (tapęs lenkų karaliumi, jis pasivadino Augustu II). Kitą pretendentą į sostą, Stanislavą Leščinskį, siūlė Prancūzija, tuo tarpu Augustas, norėdamas įtvirtinti savo teises, sudarė sąjungą su Habsburgais ir Rusija (asmeniškai buvo susitikęs su Petru I). Karolis XII vienu smūgiu įveikė Danijos pasipriešinimą, 1700 metais ties Narva nugalėjo Petrą I, prie Rygos sumušė saksoniečius, 1702 metais pradėjo žygį prieš Lenkiją, užėmė Varšuvą ir 1705 metais nuvertė Augustą, įsiveržė į Saksoniją (ten švedai išbuvo apie metus), paskui pasuko į Rusiją. Karolio žygis baigėsi pralaimėjimu prie Poltavos 1709 metais: jis pabėgo į Turkiją, o kartu su juo ten atsidūrė jo dvaro muzikantas, J. S. Bacho brolis Jakobas.

Nesigilinsime į tolesnes Šiaurės karo detales — į jį pamažu buvo įtrauktos kitos šalys, o kova dėl Lenkijos sosto darė šį karą dar sudėtingesnį. 1721 metais buvo pasirašy-

ta Ništato taika. Rusija įsitvirtino Baltijos jūros rytinėje pakrantėje, Petras I „prakirto langą į Europą“... Tačiau nukreipkime žvilgsnį į Saksoniją — Bacho likimas susijęs su ja.

Augustas įtraukė šalį į politinių ir karinių nesutarimų verpetą, sugriovė jos ekonomiką. Be to, jis įsigijo pavojingą varžovą: pasinaudojęs suirute, Brandenburgo kurfiurstas Frydrichas I 1701 metais pasiskelbė Prūsijos karalium. Jis pradėjo dažniau kištis į Vokietijos vidaus reikalus, o jo anūkas Frydrichas II sugebėjo palaužti Saksonijos galybę; apie tai papasakosime truputį vėliau.

O kol kas, remiamas Petro I, nuo 1709 metų Augustas vėl tapo Lenkijos karaliumi. Todėl nereikia stebėtis, kad vokiečių kompozitorių — tarp jų ir Bacho, ypač Telemano — siuitose vis dažniau pasigirsdavo lenkiški šokiai, o polonezo ritmai prasiskverbdavo net į bažnytinę muziką (žr. Bacho Mišių *h-moll* Nr. 17—*Et resurrexit*).

Tuščios garbės vaikęsis Augustas buvo apsukrus, tačiau nepakankamai įžvalgus politikas. Vis dėlto iki pat mirties 1733 metais jis sugebėjo išlaikyti ir nesuskaldytą Saksoniją, ir Lenkijos karūną. 1733—1738 metais kovą dėl šios karūnos su permaininga sėkme tęsė jo ne itin dalingas sūnus Frydrichas Augustas II (kaip Lenkijos karalius jis pasivadino Augustu III). Savo karinėmis avantiūromis jis užtraukė Saksonijai daug nelaimių. Be kita ko, katastrofiškai jam baigėsi dalyvavimas Silezijos dalybose — šis kraštas, kitados priklausęs Čekijos karalystei, atiteko Austrijai. Per Trisdešimties metų karą Silezija buvo nusiaubta kaip protestantizmo židinys. Dabar ji vėl tapo mūšių arena.

Prūsijos karalius Frydrichas II įsibrovė į Sileziją 1740 metų gruodyje. Pagrindinis jo priešininkas buvo Austrija ir jos sąjungininkė Saksonija. Šis vadinamasis pirmas Silezijos karas truko pusantrų metų (iki 1742 metų liepos; sąjungininkai šį karą pralaimėjo). Antrasis Silezijos karas, prasidėjęs 1744 metais ir vėl pasibaigęs Frydricho II pergale, saksonams buvo dar labiau žeminantis: 1745 metų lapkričio 30 dieną prūsai okupavo Leipcigą, kuriame iš-

buvo iki gruodžio 25-osios; paliaubos buvo pasirašytos Drezdene, nugalėtosios Saksonijos sostinėje[40]. Taigi paskutinį Bacho gyvenimo dešimtmetį temdė sunkūs išgyvenimai. Iš amžininkų atsiminimų žinome, kad Prūsijos Bachas nemėgo. (Nekrologe apie tai, suprantama, nutylima: jo autorius Filipas Emanuelis tuo metu, kai rašė nekrologą, tarnavo Frydricho II dvaro kapeloje.) Nesunku įsivaizduoti, kaip jį slėgė Leipcige apgyvendintų prūsų kareivių antplūdis, Drezdeno žlugimas (miestas buvo atiduotas Frydrichui 1745 metų gruodžio 18 dieną), sutrikęs įprastas Saksonijos gyvenimas. Ar ne dėl to Bachas ėmė vengti žmonių, dar giliau pasinerdamas į logikos patikrintą ir per šimtmečius išbandytą kontrapunkto meną?

Tiuringiją užvaldžiusi Saksonija — Bacho gimtoji žemė, ir ją ištikusios nelaimės skaudino jam širdį; išbandymų metą jo muzika buvo skirta paguodai, moralinei tvirtybei. Pagal savo religinius įsitikinimus Bachas žiūrėjo į šaliai tekusius išbandymus kaip į nuodėmėse skendinčio sužiaurėjusio pasaulio apraišką. Tačiau kaip Saksonijos patriotą jį džiugino kiekviena jos sėkmė. Ar ne dėl to jo kūriniuose „su trimitais ir timpanais" skamba fanfariniai, pergalingi šūksniai ir jubiliacijos? Beje, tokių skambesių pasitaiko ne tik kūriniuose, parašytuose valstybinių ar miesto iškilmių proga, bet ir religinėje muzikoje (žr. Mišių *h-moll Gloria* pradžią arba *Osanna*). Manydami, kad panašūs motyvai yra karo įvykių atgarsis, žinoma, perdėtume,— taip Bachas įkūnydavo ir tikėjimo dogmas; antra vertus, būtų neteisinga ignoruoti psichologinių stimulų įtakos galimybę — juos sąlygojo aplinka ir bendra atmosfera, kurioje gyveno ir kuria kvėpavo Bachas.

Tarp išorinių politinių įvykių ir Bacho kūrybos siekių tiesioginio ryšio, suprantama, nėra: reikšmingesnė tarpinė grandis — ideologinė ir, tiksliau, meninė-stilistinė kompozitoriaus evoliucija. Estetinių ir visuomeninių-politinių reiškinių gretas sieja sudėtingi tarpiški santykiai: pirmosios gretos santykinio imanentiškumo analizė prieinamesnė, antrosios gretos poveikis pasireiškia ne taip atvirai.

---

[40] Galutinai ji buvo sutriuškinta jau po Bacho mirties — per trečiąjį Silezijos karą, vadinamą Septynerių metų karu (1756—1763).

Stokojant Bacho biografijos žinių, sunku nustatyti anksčiau minėtų socialinių-politinių įvykių tiesioginį poveikį kompozitoriui: galima pareikšti tik hipotetinius samprotavimus. Vis dėlto Bacho paveikslas ir jo kūrybos meninis-idėjinis kryptingumas bendrame istorijos fone išryškėja labiau.

MUZIKOS DIREKTORIUS

1

Kai Bachas įsikūrė Leipcige, jam neseniai buvo sukakę trisdešimt aštuoneri metai. Praeityje buvo dvidešimt tarnybos metų, iš kurių tik penkerius jis dirbo miesto bažnyčioje, devynerius — Veimare, atlikdamas tiek bažnytines, tiek pasaulietines funkcijas, ir šešerius — Ketene, kur jokių bažnytinių pareigų neturėjo (vaizdumo dėlei šie skaičiai suapvalinti). Taigi 5 metus jis buvo pavaldus miestui ir 15 — dvarui. Kopdamas tarnybinės hierarchijos laiptais, Bachas nuosekliai kilo rangu: pradėjo kaip miesto vargonininkas, paskui tapo dvaro vargonininku, „kamermuziku", koncertmeisteriu, kapelmeisteriu. Pastarąsias pareigas Bachas, pasak jo, „ketino eiti iki gyvenimo pabaigos". Vadinasi, nėra pagrindo tvirtinti, esą jis išsiilgęs religinės muzikos kūrimo bei atlikimo ir dėl šios priežasties nutaręs persikelti į Leipcigą, kaip, laikydamiesi ortodoksalios versijos, tvirtina bachologai.

Ką tik pacituoti Bacho žodžiai paimti iš 1730 metų spalio 28 dienos laiško senam bičiuliui Georgui Erdmanui. Nuo 1698 metų jie kartu mokėsi ir giedojo chore — iš pradžių Ordrufe, vėliau Liūneburge. Viskuo, kas parašyta šiame laiške, iki šiol buvo aklai tikima kaip nediskutuotina esamybe, tačiau laiško turinyje yra prieštaravimų ir iki galo neišaiškintų dalykų.

Pirmiausia apie Erdmaną.

1702 metais bičiuliai, matyt, išsiskyrė: Johanas Sebastianas tapo muziku profesionalu, o Erdmanas, trejais metais už jį vyresnis, vėliau baigė vieną iš Vokietijos universitetų kaip teisininkas (juristas). Nežinia, kaip ir kodėl

1713 metais jis tapo juridiniu patarėju rusų tarnyboje, gavęs karininko laipsnį kunigaikščio Repnino divizijoje, kuri buvo dislokuota Lietuvoje. Nuo 1718 metų Erdmanas tarnavo Dancige (dabar Gdanskas), kur pasireiškė kaip diplomatas ir užėmė „rezidento" — Rusijos pasiuntinio — postą. Jo iškilimas diplomatinėje sferoje sutapo su Petro I kelione po Europos šalis ir apsilankymu Prūsijoje. Erdmanas mirė 1736 metais Dancige, o jo archyvas buvo atgabentas į Maskvą; jame yra ir garsusis Bacho laiškas, kurio autografas iki šiol saugomas centriniame valstybiniame senųjų aktų archyve.

Kaip aiškėja iš laiško, Erdmanas lankė Bachą Veimare, o apie vėlesnius jų susitikimus žinių nėra; 1725 ar 1726 metų jų laiškai neišliko[41]. F. Špitos prašomas, 1730 metų Bacho laišką Maskvoje surado Otas fon Ryzemanas — Pabaltijo vokietis, tyrinėjęs rusų muziką ir propagavęs ją Vakaruose; Špita šį laišką pirmasis paskelbė savo monografijoje.

Bacho laiškas parašytas oficialiu, pagarbiu tonu, kuris nesiderina, kaip mes suprantame, su ilgamečiais draugiškais buvusių bendraklasių santykiais. Tačiau reikia prisiminti, kad to meto laiškuose buvo griežtai laikomasi etiketo kaip būtino mandagumo. Kiek intymesnis tonas pastebimas tik laiško pabaigoje, kai Bachas pasakoja apie savo šeimą.

Bachas rašo: „... iš kapelmeisterio pasidaryti kantorium iš pradžių man pasirodė visai netinkamu dalyku, dėl to savo sprendimą vilkinau visą metų ketvirtį..." Vadinasi, tai buvo prestižo klausimas: jis pasijuto pažemintas rangu socialinėje hierarchijoje. Tačiau kodėl Bachas skundžiasi tuo dabar, kai po apsisprendimo praėjo septyneri metai? Nusiskųsdamas dėl brangaus pragyvenimo Leipcige, Bachas nurodo dar tris pagrindines priežastis: 1) „ši tarnyba toli gražu ne tokia patraukli, kaip man apie ją rašė"; 2) „neliko daugelio akcidencijų (papildomų pajamų.— *M. D.*), kurios turėtų priklausyti einant šias pareigas"; 3) „keista ir mažai muzika besirūpinanti vyresnybė". Bacho iškeltas

---

[41] Neseniai Maskvoje rastas dar vieno Bacho laiško originalas, datuotas 1726 metų liepos 28-ąja. Zr.: Русская книга о Бахе. — М., 1985, c. 176—182.

pretenzijas reikia kritiškai išanalizuoti. Sustosime prie pirmosios, apie dvi kitas kalbėsime vėliau.

Ar žinojo Bachas, prieš atvykdamas į Leipcigą, negatyviąsias kantoriaus pareigų puses? Manau, kad turėjo žinoti.

1716 metais kartu su Kūnau jis dalyvavo atnaujintų vargonų ekspertizėje Halės mieste ir beveik savaitę gyveno greta šio visapusiškai išsilavinusio muzikanto. (Kūnau buvo apgynęs teisės mokslų daktaro disertaciją, mokėjo daugelį užsienio kalbų, tarp jų ir senųjų, parašė romaną-pamfletą „Muzikos šarlatanas".) Kaip buvo įprasta, ekspertizei pasibaigus, Bachas ir Kūnau išbandė vargonus, arba, mūsiškai kalbant, koncertavo. Nejaugi, sėdėdami prie vaišių stalo,— o Halės magistratas jų nepašykštėjo,— jie nesikalbėjo buitinėmis temomis ir Kūnau nepasiskundė Bachui kantorato reikalų būkle? 1717 metų rudenį Bachas kaip klavesinistas sublizgėjo Drezdeno dvare. Pakeliui iš Kėteno į Drezdeną jis negalėjo nesustoti Leipcige. Kodėl mums nepadarius prielaidos, kad ten jis vėl susitiko su Kūnau? Tų pačių metų gruodyje Bachas kviečiamas vargonų priėmimo ekspertu į Leipcigo universiteto šv. Paulinos bažnyčią, o ji — Kūnau žinioje. Nejaugi ir tada jie nesusitiko? O juk būtent tais metais Kūnau pasiuntė magistratui peticiją dėl būtinumo imtis skubių priemonių darbui šv. Tomo mokykloje pagerinti. Ar galėjo Bachas šito nežinoti? 1722 metų birželyje Kūnau mirė, taip ir nesulaukęs atsakymo į peticiją. Ir ką gi, ar pagerėjo per šiuos penkerius metus disciplina kantorate? Nė kiek. Rektorium — nuo 1648 metų — buvo tas pats bevalis J. H. Ernestis — šito Bachas irgi negalėjo nežinoti. Kai jis užėmė kantoriaus postą, Ernesčiui ėjo septyniasdešimt pirmi metai. (Jis mirė po šešerių metų, 1729-aisiais.)

Ar nereikėtų manyti, kad Bachas abejojo, prieš siūlydamas savo kandidatūrą į vakuojančią kantoriaus vietą Leipcige, būtent dėl to, jog buvo gerai informuotas apie jos privalumus ir trūkumus? Prestižo sumetimai toli gražu nebuvo tokie svarbūs, kaip, atrodytų, aiškėja iš laiško Erdmanui, nes Bachas turėjo omeny ne kantoriaus vietą kaipo tokią, o galimybę tapti „muzikos direktorium". Ir nors gerai žinojo visas negatyvias tarnybos Leipcige puses, jis

vis dėlto žengė lemiamą žingsnį: Leipcige jam teks praleisti dvidešimt septynerius metus. Žinoma, iš anksto negalima buvo numatyti visko, ką čia teko pergyventi, tačiau Bacho atvykimas į šį miestą tam tikra prasme buvo dėsningas.

Kaip tarptautinės reikšmės prekybos centras, Leipcigas žinomas jau nuo XII amžiaus. Praslinkus penkiems šimtmečiams, jis tapo pasiturinčių biurgerių citadele. Bachui čionai atvykus, mieste buvo apie 30 tūkstančių gyventojų. (Veimare — ne daugiau kaip 3—4 tūkstančiai, Berlyne — XVIII amžiaus antroje pusėje — apie 100 tūkstančių.) Pastatai daugiausia buvo masyvūs, trijų keturių aukštų, gatvės ir aikštės — erdvios, plačios. Gėtė, lankęsis Leipcige praėjus 15 metų po Bacho mirties, buvo nustebintas pastatų didumo, kurių fasadai, anot jo, žiūrėjo į dvi gatves; o juk Gėtė atvyko iš Frankfurto prie Maino — irgi stambaus prekybos centro[42]. Labiausiai išsiskyrė rotušė su aštuonkampiu bokštu Turgaus aikštėje *(Marktplatz)*, kurioje vykdavo miesto iškilmės. Į kasmetines muges atvykdavo užsieniečiai, daugiausia prancūzai ir italai. Nuolat buvo palaikomi ryšiai su kitais vokiečių miestais. Labai intensyvus buvo ne tik prekybinis, bet ir „protų bendravimas". Vienas iš įrodymų — daugybė knygynų ir leidyklų. (Beje, garsioji Breitkopfo natų leidykla buvo įsteigta 1719 metais.)

Leipcigas buvo stambus ne tik prekybos, bet ir kultūros centras. „Klestintis miestas tvirtovė su pasaulinio garso universitetu" — taip jis vadinamas senovinėse graviūrose. Jo universitetas, vienas seniausių Europoje, buvo įsteigtas 1409 metais (anksčiau — 1386-aisiais — įsteigtas Heidelbergo universitetas). XVIII amžiuje įvairiu laiku jame studijavo Klopštokas, Gėtė, Fichtė; Leipcige gimė Leibnicas; čia buvo labai ryškūs laisvamanybės daigai. Smalsi, laisvų papročių studentija teikė miesto gyvenimui savitumo; ji sudarė ypatingą socialinį sluoksnį greta biurgerių, dvasiškių ir iš kitur atvykusių darbininkų, kurių reikėjo besivystančiai kalnakasybos, gelumbės audimo ir kitai pramonei.

---

[42] Žr.: *Гёте И. В.* Поэзия и правда, ч. 2. — Пг. — М., 1923, c: 28—29.

„Pirklių ir mokslininkų miestas“ Leipcigas niekad nebuvo kokio nors markgrafo ar kunigaikščio rezidencija ir tuo iš esmės skyrėsi nuo Saksonijos sostinės Drezdeno. Tuo paaiškinami ir specifiniai jo intensyvaus dvasinio gyvenimo bruožai.

Švietimo idėjų pranašais Leipcige, be Leibnico, buvo pietistinės pakraipos teologai K. Tomazijus ir K. Volfas[43]. 1724-aisiais — praėjus metams nuo Bacho atvykimo į Leipcigą — universiteto profesorium tapo J. K. Gotšedas — didžiausias autoritetas klasicistinės estetikos klausimais (jis dėstė iki 1738 metų, leido žurnalą; žinomi jo darbai iš poetikos, logikos, metafizikos sričių). Nuo 1743 metų Leipcigo universitete dirbo poetas K. Gelertas, pagal kurio eiles Bethovenas kūrė dainas. Šį universitetą 1736 metais baigė filosofas, matematikas ir muzikantas L. Micleris — Bacho mokinys ir gerbėjas; čia studijavo ir du vyresnieji Bacho sūnūs. Kitas ištikimas Bacho gerbėjas, magistras J. A. Birnbaumas, čia dėstė retoriką. Universitete buvo keturi pagrindiniai fakultetai, jame dėstė 39 profesoriai (neskaitant neetatinių). Tarp jų buvo įvairių ideologinių krypčių mokslininkų, tačiau vyravo šviętėjiška dvasia.

Šių idėjų poveikiui priešinosi Leipcigo dvasinė konsistorija. Ji laikėsi ortodoksinių-protestantiškų tradicijų, kurias rėmė didžioji biurgerių dalis. Dėl šios priežasties susidarė savotiška situacija: Leipcigas buvo ir Švietimo, ir liuteroniškos ortodoksijos ramstis. Tokia prieštaringa aplinka gaubė įvairiapusišką miesto muzikinį gyvenimą.

1702 metais Telemanas, pats mokęsis Leipcigo universitete, suorganizavo *Collegium musicum* — orkestrą, sudarytą iš 18—20 studentų ir solistų dainininkų. 1708 metais buvo suburtas antras orkestras, kuriam vadovavo kompozitorius J. F. Fašas. Apie 12—15 metų, pradedant 1729-aisiais, Telemano įsteigtam orkestrui vadovavo Bachas. Koncertai būdavo rengiami erdviose kavinėse; ypač garsėjo Cimermano kavinė (jos keturių aukštų pastatas neišliko). Paprastai koncertai vykdavo kartą per savaitę, o mugių metu — dukart[44]. Reguliarūs platesniam klausytojų ratui

[43] Apie juos žr. žemiau, p. 128.

[44] Bacho „Kavos kantata“ buvo atlikta kavinėje žiemą, o „Febo ir Pano varžybos“ — vasarą, kavinės sodelyje.

skirti vieši koncertai prasidėjo 1743 metais, tačiau Bachas juose nebedalyvavo. Tai ir buvo užuomazga tos simfoninių koncertų organizacijos, kuri XVIII amžiaus aštuntajame dešimtmetyje įsikūrė „Gevandhauzo“ pastate (*Gewandhaus* — „Drabužių namai“; anksčiau — mugės patalpa, kuria naudojosi prekiautojai audiniais); iš čia kilo ir garsaus orkestro kolektyvo pavadinimas (senasis pastatas neišliko).

Skirtingai nuo Drezdeno su jo plačiai žinoma operos trupe, Leipcige opera neprigijo. Teatro pastatas, kuriame nuo 1693 iki 1720 metų epizodiškai — tik mugių dienomis — vykdavo spektakliai, sudegė ir liko neatstatytas. Nesidomėjimas opera — Leipcigo biurgerių meninio skonio konservatyvumo įrodymas. Tuo greičiausiai galima paaiškinti ir jų, apskritai paėmus, abejingą požiūrį į Bacho muziką.

Leipcige buvo šešios bažnyčios, iš kurių svarbiausios — šv. Tomo ir šv. Mikalojaus. Jos gana talpios, pavyzdžiui, šv. Tomo bažnyčioje — apie 1500 vietų. Per iškilmingas šventes pirmenybė atitekdavo turtingai išpuoštai šv. Mikalojaus bažnyčiai; jos pastorium buvo miesto superintendantas, konsistorijos narys Salomas Deilingas (1721—1755 metais skaitęs teologijos kursą universitete), kuris buvo palankus Bachui. Su šv. Tomo mokyklos auklėtiniais Bachui kartais tekdavo tą pačią dieną aptarnauti abi bažnyčias, gerai dar, kad jos buvo netoli, nuo penkių iki dešimties minučių kelio. O suspėti reikėdavo laiku: kol pastorius vienoje bažnyčioje sakydavo pamokslą, kitoje skambėdavo muzika. Šių gotiškų bažnyčių pastatai išliko iki mūsų dienų — iš dalies perstatyti[45].

Kantoriaus žinioje buvo keturios giesmininkų grupės, kiekvienoje ne mažiau kaip po aštuonis berniukus. Pajė-

---

[45] Nuo rekonstrukcijos mažiau nukentėjo šv. Tomo bažnyčia, egzistuojanti dar nuo 1212 metų (atnaujinta 1715 ir 1721 metais). Esminiai pakeitimai, padaryti XIX amžiuje, buvo pašalinti ją remontuojant 1961—1963 metais. Tačiau chorai buvo padidinti, o 1889 metais pastatyti nauji vargonai; pastatyti ir nedideli antrieji vargonai, skambesiu primenantys Bacho laikų instrumentus. Labai didelių pakeitimų XVIII amžiaus pabaigoje padaryta šv. Mikalojaus bažnyčios interjere ir eksterjere: taikantis prie naujo skonio, pailga, gotiškos formos patalpa buvo paversta kvadratine, pridėjus klasicistinio stiliaus kolonadą; seni vargonai 1859 metais pakeisti naujais, o šie 1902 metais restauruoti.

glausia buvo pirmoji choro grupė. 1736 metų rugpjūčio 15 dieną Bachas rašė magistratui: „... bažnytinės muzikos kūriniai, skirti atlikti pirmajam chorui (daugiausia mano paties sukurti), nepalyginamai sunkesni ir sudėtingesni už tuos, kuriuos atlieka antrasis choras...“ Antrasis choras talkino pirmajam, atliekant „figūracinę“, polifoninę muziką su obligatiniais instrumentais. Ypatingais atvejais, jei pirmasis choras būdavo užsiėmęs, pagrindinėse miesto bažnyčiose giedodavo antrasis, vadovaujamas seniūno. Trečiasis ir ketvirtasis chorai aptarnaudavo kitas kantoriui pavaldžias miesto bažnyčias, bet jis pats šiems chorams nevadovavo. Tame pačiame laiške Bachas rašo apie trečiojo choro dalyvavimą liturginėse apeigose vadinamojoje Naujojoje bažnyčioje, kurioje „mokiniams netenka giedoti nieko kito, tik motetus (turima omeny trumpi senoviniai lotyniški motetai.— *M. D.*) ir choralus; su kitokia koncertine muzika (šiame kontekste — su kantatomis.— *M. D.*) jie nesusiduria...“ Dar silpnesnis, mažai kam tinkamas buvo ketvirtasis choras.

Minėta Naujoji bažnyčia, taip pavadinta po 1699 metų rekonstrukcijos (o 1880 metais gavusi šv. Mato vardą; pastatas neišliko), iškilo XVIII amžiaus pradžioje, kai jos kantorium buvo Telemanas, ir pretendavo tapti viena iš dviejų pagrindinių bažnyčių. Joje 1717 metais — pirmą kartą Leipcige — buvo atlikta naujo tipo pasija, šio tipo laikėsi ir Bachas. Nors Kūnau ir nepritarė šiai naujovei, po ketverių metų pats turėjo parašyti šv. Tomo bažnyčiai „Pasiją pagal Morkų“ būtent šia maniera (kūrinys nenusisekė).

Iš kitų bažnyčių paminėsime universiteto šv. Paulinos bažnyčią, pastatytą 1710 metais. Universitetas išsikovojo, kad bažnyčiai būtų suteiktas šioks toks savarankiškumas atliekant liturgines apeigas, ir paskyrė savą „choro direktorių“ — juo tapo vargonininkas J. Gerneris. Vadinasi, Bacho žinioje buvo keturios bažnyčios: šv. Tomo, šv. Mikalojaus, „Naujoji“ ir šv. Petro (perstatyta 1712 metais), kurioje šv. Tomo mokyklos mokiniai giedojo choralus; Bachas ten nesilankydavo.

Leipcigo biurgeriai mėgo vaikščioti į bažnyčią; įsitraukę į religinių apeigų ritualą, griežtai jo laikėsi. Tai, be abejo, rodo jų dievobaimingumą, o kartu ir polinkį į apei-

gų puošnumą. Jie dar nebuvo pripratę prie kitų muzikos socialinio gyvavimo ir suvokimo formų — teatre arba koncerte,— todėl gėrėjosi ja bažnyčioje Turint omeny, kad ypač iškilmingomis švenčių dienomis Leipcige buvo pasakoma apie 14—16 pamokslų ir kad per pamaldas buvo giedama, o kai kur, anot Bacho, skambėjo ir „koncertinė muzika“ (t. y. kantata), galima įsivaizduoti, kaip ilgai jos klausydavosi Leipcigo biurgeriai! O juk dar buvo ir šeimyninės šventės, ir viso miesto iškilmės, kuriose irgi skambėdavo muzika.

Leipcige, kaip ir kituose vokiečių miestuose, kasmet būdavo švenčiami magistrato rinkimai, o dar su didesniu pompastiškumu pažymimas Saksonijos kurfiurstų atvykimas, jų šeimos narių vardadieniai ir t. t. Už muziką šioms šventėms buvo atsakingas šv. Tomo bažnyčios kantorius — šitai taipogi buvo jo pareiga. Tokiais atvejais Bachas vadovaudavo savo mokyklos auklėtiniams, prie kurių prisijungdavo miesto „trimitininkai“ ir muzikalūs studentai. Šventinė muzika skambėdavo po atviru dangum, kartais prieš tai būdavo muzikuojama bažnyčioje. Paskaičiuota, jog Bachas ne mažiau kaip 53 kartus dalyvavo panašiose šventinėse iškilmėse kaip „laisvų“ vokalinių instrumentinių ansamblių vadovas ir kaip kompozitorius. Didžioji šios muzikos dalis iki mūsų dienų neišliko.

2

1722 metų birželio 5 dieną mirė Johanas Kūnau. Nuo XVII amžiaus pradžios šv. Tomo bažnyčios kantoriaus postą buvo užėmę įžymūs kompozitoriai: S. Kalvizijus (sulotyninta Kalvico pavardė), J. Seinas, J. Rozenmiuleris, J. Selė (prieš Kūnau) ir kiti. Bachas žinojo, kad šis postas gana garbingas. Ir vis dėlto jis — kaip rašė Erdmanui — visą metų ketvirtį vilkino savo sprendimą. Ar tikrai taip?

Leipcigo magistrato nariai dar liepos mėnesį pradėjo derybas su Georgu Filipu Telemanu (liepos 14 dienos protokole yra jo pavardė). Jis visiškai magistratą patenkino — buvo „savas“, leipcigietis. 1701 metais čia baigė universiteto teisės fakultetą. Puikiai užsirekomendavo Naujojoje

bažnyčioje kaip vargonininkas ir Kūnau varžovas kuriant naujo tipo religinę muziką, suorganizavo *Collegium musicum*, rašė operas — apskritai buvo, kaip sako vokiečiai, *gewandter Mann* — dalykiškas ir sumanus, devynių amatų meistras. 1709 metais jis tarnavo Eizenache, draugavo su Bacho pusbroliu, lankė Johaną Sebastianą Bachą Veimare (buvo už jį ketveriais metais vyresnis), tapo Filipo Emanuelio krikštatėviu. Telemano karjera stulbinanti, jis pagrįstai buvo laikomas vienu įžymiausių Vokietijos kompozitorių.

Magistratas kantriai laukė, kol galutinai apsispręs Telemanas (nuo 1721 metų dirbantis Hamburge), prieš tai gavęs jo išankstinį sutikimą. Tačiau lapkrityje nelauktai atėjo neigiamas atsakymas, ir šv. Tomo bažnyčios kantoriaus vieta vėl pasidarė laisva. O Bachas vis dar delsė, nenorėdamas rizikuoti: greičiausiai jis norėjo tiksliau sužinoti, kas galėtų būti eventualus jo varžovas. Vadinasi, Erdmanui jis parašė ne visą tiesą? Matyt, kai ką nutylėjo, o gal užmiršo. Tik gruodžio antroje dekadoje jis pranešė magistratui — ketinąs dalyvauti konkurse[46]. Taigi nuo Kūnau mirties buvo praėję ne ketvirtis, o pusė metų.

Iš pradžių pareiškimus įteikė šeši pretendentai. Po Telemano antroje pagal reikšmę vietoje buvo Kristofas Graupneris (porą metų už Bachą vyresnis). Ką gi, tai irgi Leipcigo verta kandidatūra — šv. Tomo mokyklos auklėtinis, Šelės ir Kūnau mokinys. Kaip ir Telemanas, Graupneris gana daug kūrė ir Vokietijoje buvo žinomas. Nuo 1712 metų jis buvo Darmštato dvaro kapelmeisteris, o šis dvaras buvo solidesnis už Kėteno.

Todėl negalima smerkti magistrato, kad jis atidavė pirmenybę šitiems dviem kompozitoriams, o ne Bachui. Mes kitaip matuojame vertybes ir žinome, kad didelis Telemano talentas arba Graupnerio profesionalumas nepalyginami su Bacho genijum. Tačiau, atsižvelgdami į konkrečias istorines sąlygas, pasistenkime suprasti kilmingų biurgerių poziciją: jiems buvo pavesta surasti į šv. Tomo bažny-

---

[46] Bacho ir kitų pretendentų (tik jau be Telemano) pavardės pirmą kartą sutinkamos 1722 metų gruodžio 21 dienos magistrato protokole. Kaip Bachas pradėjo eiti kantoriaus pareigas, smulkiai aprašo protokolai, laikraščių pranešimai ir kita išlikusi medžiaga.

čios kantoriaus vietą garbingą, nusipelniusį muzikantą, kuris jau būtų žinomas Leipcige. O ką jie galėjo žinoti apie Bachą?

Tiesa, jis jau buvo pelnęs šlovę kaip klavesinistas ir juoba kaip vargonininkas. Tačiau magistratui visai nereikėjo virtuozo: Leipcigo kantorius neprivalėjo groti vargonais jam pavaldžiose bažnyčiose (to nedarė ir Bachas). O religinės, ir pirmiausia „figūracinės“ muzikos srityje Bachas buvo dar nepakankamai užsirekomendavęs (jo negausių kantatų niekas nežinojo). Be to, jis rengėsi atvykti iš kalvinisto Kėteno kunigaikščio dvaro, ir Leipcigo ortodoksams tai galėjo pasirodyti dar vienu negatyviu faktorium. Pagaliau Bachas nebuvo baigęs universiteto; kaipgi jis galės po visapusiškai išsilavinusio Kūnau mokyti ir auklėti šv. Tomo mokyklos mokinius? Be to, sklido gandai, kad Bachas ne itin sukalbamo būdo...

Čia pateikti samprotavimai hipotetiniai — magistrato protokoluose apie tai nieko nekalbama. Tačiau mes turime teisę juos pareikšti, kad paneigtume paplitusią nuomonę, kokie neįžvalgūs ir riboti buvo tie žmonės, kurie rinko kandidatą į laisvą šv. Tomo bažnyčios kantoriaus postą, o kartu paaiškintume (ne pateisintume, o paaiškintume!) buvusio burmistro Placo mestą frazę, minimą visose Bacho biografijose: esą, neturėdami geresnio, tenkinsimės vidutinišku.

Nors ir keistai — net šventvagiškai — mūsų ausims skambėtų ši frazė, Johanas Sebastianas Bachas Leipcigo biurgeriams neatrodė geriausias. Telemanas ir Graupneris turėjo prieš jį objektyvių pranašumų. Tačiau abu jie — ir Telemanas, ir Graupneris — atkrito (pastarojo neišleido Heseno-Darmštato landgrafas). Apie tai sužinota balandžio 9 dieną. Graupnerio garbei pažymėsime, kad, atkritus jo kandidatūrai, jis primygtinai rekomendavo magistratui išrinkti Bachą.

Remdamiesi dokumentais, pasekime, kaip vyko jo rinkimai.

Leipcige pirmą kartą Bacho kantata (Nr. 22) nuskambėjo 1723 metų vasario 7 dieną, jos atlikimui vadovavo autorius. „Išbandymas“ šv. Tomo bažnyčioje buvo sėkmin-

gas. Praėjus savaitei po premjeros, viename Hamburgo laikraštyje pasirodė žinutė, kad muzika buvo sutikta labai palankiai. Balandžio 22 dieną posėdžiavo magistratas, kuris pasisakė už Bacho kandidatūrą, ir šis pasirašė oficialų dokumentą. Juo garantavo, kad vykdys visas kantoriaus pareigas, įskaitant mokytojavimą šv. Tomo mokykloje, ir nereikalaus atskiro atlyginimo už solinio dainavimo pamokas; jei nenorės dėstyti lotynų kalbos, tai pasamdys kitą mokytoją, kuriam mokės iš savo kišenės. Dar prieš pasirašydamas šį dokumentą, Bachas įteikė Anhalt-Kėteno kunigaikščiui atsistatydinimo prašymą, kuris balandžio 13 dieną buvo patenkintas. Kunigaikštis Leopoldas parašė gerą charakteristiką „Mūsų kamerinės muzikos kapelmeisteriui ir direktoriui (vadovui.— *M. D*)".

Toliau įvykiai klostosi sparčiai.

Balandžio 22 dieną susirenka magistratas. Oberburmistras praneša, kad Telemanas pažadėjo padėti visas pastangas vakuojančiam postui užimti, tačiau pažado netesėjo; teko atsisakyti ir Graupnerio kandidatūros, nes jo neišleido iš Darmštato; buvo dar trys kandidatai (ketvirtasis atkrito iki konkurso). „Bachas — kapelmeisteris iš Kėteno, išsiskiria kaip klavyristas (atkreipkime dėmesį į šią charakteristiką! — *M. D.*). Be muzikos, jis dar turi sugebėjimų mokyti, o kantorius turi mokyti religinių ir gramatikos dalykų, ką jis irgi sutinka daryti. (...) Jei bus išrinktas Bachas, tai apie Telemaną ir jo elgesį galima bus užmiršti." Kitas žymus patarėjas su šiuo pasiūlymu sutinka, nes kantoriaus vieta pernelyg ilgai vakuojanti. Trečiasis mano, jog kandidatai atrinkti rūpestingai, atidėlioti sprendimą nėra prasmės; Bachas ne blogesnis už Graupnerį, be to, jis pažadėjo sąžiningai eiti šv. Tomo mokyklos mokytojo pareigas; tik tegul jis kuria „tokias kompozicijas, kurios nebūtų teatrinės" (ypatingą dėmesį noriu atkreipti į šią frazę!). Likusieji magistrato nariai kalbėjo irgi maždaug panašiai.

Gegužės 5 dieną Bachas pakviečiamas į rotušę. Kaip pažymėta protokole. jis stovėjo salėje „už krėslų". Oberburmistras paskelbia nutarimą: kandidatų buvo daug, bet jis, Bachas, pripažintas labiausiai pageidautinu ir todėl išrinktas vienbalsiai; jam skiriamas toks pat atlyginimas

kaip ir velioniui Kūnau. Bachas „nuolankiausiai dėkoja“, pasižada būti „sąžiningas ir stropus“.

Gegužės 13 dieną Bachas pasirašė protokolą apie savo ištikimybę kiekvienam Šventojo rašto žodžiui, kategoriškai atmesdamas „klaidingą“ kalvinistų mokymą[47]. Iš teologijos jį egzaminavo profesorius teologas J. M. Šmitas ir superintendantas S. Deilingas.

Gegužės 15 dieną Bachui kaip šv. Tomo bažnyčios kantoriui išmokamas pirmasis honoraras. Rytojaus dieną Bachas debiutuoja universiteto šv. Paulinos bažnyčioje su nauja kantata (spėjama, jog buvo atlikta kantata Nr. 59, kuri, galimas daiktas, buvo pakartota gegužės 28 dieną).

Po savaitės iš Kėteno atriedėjo keturi vežimai su manta, o paskui juos, antrą valandą dienos, dvi karietos su naujuoju kantorium ir jo šeima. Bachai apsigyveno atnaujintam bute kantorato patalpose, o kalbant nūdieniškai — šv. Tomo bažnyčios mokomajame korpuse.

Gegužės 30 dieną atliekama nauja kantata šv. Mikalojaus bažnyčioje (manoma, kad kantata Nr. 75). Pamokslą sakė vyriausiasis pastorius Deilingas; Bachą tą dieną pirmą kartą pamatė žymiausi Leipcigo biurgeriai — būtent šioje bažnyčioje vykdavo iškilmingos pamaldos; jis pats akustikos sumetimais pirmenybę teikė šv. Tomo bažnyčiai.

Po dienos, birželio pirmą, Bachas buvo pristatytas kantoratui — rektoriui, kolegoms, auklėtiniams. Ceremonija — užfiksuota miesto aktuose — vyko pakiliai ir oficialiai. Bachas atsakinėjo taip pat pakiliai, reikšdamas savo dėkingumą magistratui; jis pasakė, kad nuolankiausiai laikysis visų nurodymų, pakartojo, kad dirbs „kuo sąžiningiausiai ir stropiausiai“ ir gerbs savo kolegas.

Birželio 14 dieną į šv. Tomo mokyklą Bachas atidavė du vyresniuosius savo sūnus.

Šie mėnesiai Bachui buvo kupini nerimo ir įtampos: jaudinimasis dėl rinkimų, derybos, „išbandymas“, egzaminai, kantatų kūrimas — vienos paskui kitą. Nuo vasario iki gegužės ne kartą teko važiuoti iš Kėteno į Leipcigą ir atgal. Gegužės pabaigoje, Anai Magdalenai vos spėjus atsigauti po gimdymo — galutinis persikraustymas. Praė-

---

[47] Toks buvo neginčijamas tikėjimo statutas.

jus viso labo penkioms dienoms po įsikūrimo, jo laukė labai atsakingas pasirodymas su nauja kantata šv. Mikalojaus bažnyčioje. Pridursim: Bachas koncertavo su šv. Tomo mokyklos auklėtiniais, kaip instrumentalistus jis greičiausiai pasikvietė ir miesto „trimitininkus", o gal ir studentus; jų sugebėjimai Bachui nebuvo žinomi, o jie irgi nepažinojo Bacho. Kokią nepalaužiamą valią ir pasitikėjimą savo jėgomis — jau nekalbant apie didelį profesionalumą — reikėjo parodyti, siekiant ansamblio darnos!

Oficialus susitarimas su kantorato rektorium buvo pasirašytas gegužės 5 dieną. Pateiksiu, laisvai perpasakodamas, jo tekstą, kuriame yra 14 punktų; numeracijos irgi nesilaikysiu.

Bachas įsipareigojo: dirbti su mokiniais garbingai ir stropiai, rodyti jiems pavyzdį kukliu gyvenimo būdu ir elgesiu; be papildomo atlyginimo mokyti dainuoti ir groti instrumentais, kad būtų išvengta nereikalingų išlaidų; būti mokiniams draugiškas ir atidus, nepriimti į mokyklą berniukų be inspektorių ir kantorato vadovų sutikimo ir apskritai visur kur laikytis jų nurodymų, kadangi jie atsiskaito magistratui.

Toliau Bachas įsipareigoją pagerinti, kiek leis jėgos, muziką abiejose pagrindinėse bažnyčiose ir pasirūpinti, kad ji nebūtų pernelyg ilga ir panaši į operą („teatrinė" — žr. aukščiau); taip pat įsipareigoja su berniukais dalyvauti laidotuvėse ir, pagal galimybes, juos lydėti (turima omeny — iki kapų).

Pagaliau Bachas neturi prisiimti jokių įsipareigojimų universitetui, negali jame tarnauti (primenu: konsistorija nesugyveno su universiteto vadovybe, kuri nuolaidžiavo laisvamaniškoms idėjoms); jam taipogi neleidžiama išvykti už miesto ribų, negavus burmistro sutikimo.

Bachas pasirašė sutartį, negalvodamas apie pasekmes. Bet pažvelgę į ateitį, atidžiau pasekę jo biografiją, įsitikinsime, kad visais šiais punktais, anksčiau ar vėliau, kildavo nesutarimų su vadovybe — ir tiesiogine, ir aukštesniąja. Kalbėdami bešališkai, turėsime konstatuoti, kad dažniausiai sutarties nesilaikydavo Bachas: jis paprasčiausiai ignoravo tuos punktus, išskyrus vieną, jam svarbiausią: „pagerinti, kiek leis jėgos, muziką abiejose pagrindinėse

bažnyčiose“. Jis tarnavo muzikai, o ne vyresnybei. Tokia nesutarimų esmė, pirmoji priežastis vėlesnių kivirčų, pasibaigusių abiejų pusių priešiškais veiksmais. Ir svarbiausia čia ne biurgeriškos vyresnybės bukaprotiškas pasitikėjimas savimi ir ne pavaldaus jai kantoriaus nesugyvenamas ir užsispyręs būdas, o tai, kad jų siekiai buvo iš pagrindų skirtingi.

3

Iš pradžių niekas nepranašavo vėlesnių gyvenimo audrų. Dėstyti lotynų kalbai Bachas iškart, 1723 metų birželio 1 dieną, susirado pavaduotoją — kažkokį Pecoldą, kuriam iš savo kišenės kasmet mokėjo po 50 talerių. Superintendantas Deilingas sutiko su šiuo pakeitimu, tačiau pareikalavo, kad kantorius lankytųsi klasėje ir pats užduotų mokiniams namų darbus. Pasitaikydavo, kad Bachas (Pecoldui susirgus ar praleidus pamokas) šito nepadarydavo, ir vėliau tai buvo įtraukta į jo prasižengimų sąrašą.

Bachas bematant įsivėlė ir į kitą istoriją: rugpjūtyje, dar kaip reikiant neapšilęs kojų, jis pareiškė pretenzijas į universiteto bažnyčią, o juk visai neseniai buvo pasirašęs sutartį, kurioje aiškiai pasakyta, kad kantorius neturi teisės pretenduoti į tarnybą universitete! Ten susiklostė ypatinga situacija: minėtoje bažnyčioje šalia „senų“ pamaldų (kokios vykdavo ir kitose bažnyčiose) teologijos fakultetas įvedė „naujas“, kurioms konsistorija nepritarė. „Senąsias“ prižiūrėjo Kūnau, o „naujas“, studentų padedamas, organizavo Telemanas. Bachui buvo paliktos „senos“ pamaldos, tačiau jis pareikalavo ir „naujų“, atiduotų (už 12 talerių per metus) vargonininkui Gerneriui. Universiteto rektorius Bacho reikalavimo nepatenkino, pareiškęs, kad tasai jokių teisių į šias pamaldas neturįs (1723 metų rugpjūčio 12 dieną). Pašaipus atsakymas įžeidė Bacho savimeilę, ir jis dvejus metus įrodinėjo savo teisę į šiuos jam ne itin reikalingus 12 talerių. Paskutinis labai ilgas raštas datuotas 1725 metų rugsėjo 14 diena ir adresuotas pačiam Saksonijos kurfiurstui (maždaug tuo laiku Bachas lankėsi Drezdene). Kurfiurstas nė neatsakė. Bachas pralaimėjo.

Iš pirmo žvilgsnio atrodė nesuprantama, kodėl Bachas įsivėlė į tokią istoriją: ir be to rūpesčių turėjo su kaupu. Tačiau pagalvoję suprasime: nuo pat pirmųjų gyvenimo Leipcige mėnesių Bachas pasijuto esąs miesto generalinis muzikos direktorius. Tą neapdairų žingsnį — kaip vėliau ir kitus — Bachas žengė ne trokšdamas garbės, ne ekspansinių siekių skatinamas ir juolab ne dėl to, kad atimtų iš Gernerio tuos apgailėtinus 12 talerių (beje, jųdviejų santykiai ir toliau liko geri, 1730 metais Bachas pakvietė jį vargonininkauti šv. Tomo bažnyčioje), o dėl to, kad atsakomybę už visą muziką mieste norėjo užsikrauti sau ant pečių.

Bachas dar kartą prašovė pro šalį: „Pasijos pagal Joną" premjerą 1724 metų balandžio 7 dieną jis privalėjo surengti šv. Mikalojaus bažnyčioje, o paskelbė, kad ji įvyks šv. Tomo bažnyčioje, ir už tai gavo papeikimą: kūrinys turėjo būti atliekamas pakaitomis, vienais metais — vienoje bažnyčioje, kitais — kitoje; paskutinį kartą pasija, vadovaujant Kūnau, buvo atlikta šv. Tomo bažnyčioje. Bachas atsiprašė, pasiaiškinęs, kad jis čia esąs ateivis (pagal senovinę rašybą *frembd* — nevietinis) ir šios tradicijos nežinojęs. Taip 1724 metų gegužės 23 dieną konsistorijai raportavo Deilingas. O iš tikrųjų reikėtų manyti, kad šv. Mikalojaus bažnyčioje Bachui sunkiau buvo išdėstyti chorą, blogesnė buvo ir akustika, taigi ir vėl muzika jam rūpėjo labiau negu biurokratiniai valdininkiški formalumai. Kitais metais jis atliko naują, kiek palengvintą savo pasijos variantą šv. Tomo bažnyčioje.

Bet visa tai smulkmenos lyginant su tuo, ką Bachas nuveikė per artimiausius metus. Su nepaprastu kūrybiniu dosnumu jis ėmėsi tiesioginių, jo manymu, pareigų ir nenukrypdamas jas vykdė bent jau trejus metus. Uoliai laikėsi tos sutarties sąlygos, kuri įpareigojo jį kiekvieną savaitę parašyti po kantatą. Iš pradžių su pastorium — greičiausiai Deilingu — buvo derinamas tekstas. Spėjama, kad kantorius iš anksto parūpindavo apie tris teksto variantus. Sekmadienį nuskambėjus vienai kantatai, pirmadienį Bachas jau imdavosi kitos. Jos sukūrimui likdavo maždaug trys dienos (kantata vidutiniškai trunka nuo 20 iki 30 minučių, dviejų dalių kantata — per 40 minučių), dar dvi dienos —

repeticijoms. Ir šitaip savaitė po savaitės. O be kasdieninio darbo šv. Tomo mokykloje, būdavo ir didelių bažnytinių švenčių (kiekvienai jų reikėjo specialios muzikos!), ir miesto iškilmių, pagaliau — darbas vien sau namie ir šeima su jos džiaugsmais ir rūpesčiais, susitikimai su profesijos draugais, ilgos išvykos ir pan.

Vienas dalykas — Telemano „greitraštis": tarp jo kūrinių pasitaiko ir paviršutiniškų, eklektiškų; kas kita — Bachas: kokį kūrinį bepaimtume, jis (su retomis išimtimis) — šedevras. Ir ne vien dėl to, kad Bachas — genijus, bet ir todėl, kad nepaprastai atsakingai žiūrėjo į visa, ką darė. Didžiulis pareigos ir atsakomybės jausmas — pagrindinis Bacho charakterio bruožas; tuo galima paaiškinti ir begalines pastangas tobulai atlikti užduotį. O kai kurių neapgalvotų poelgių — magistrato manymu, net nusižengimų — negalima matuoti standartiniais matais; jie netinka genijui.

Kuo paaiškinamas toks intensyvus kantatų kūrimas, paženklinęs tris pirmuosius Bacho kantorystės metus? Per šį laikotarpį, iki 1727 metų pradžios, sukurta pagrindinė dalis mus pasiekusių šio žanro Bacho kūrinių (turiu omeny religines kantatas).

Naujos Bacho kantatos liete liejosi viena po kitos; kiekvienoje jų ieškoma savito žanro sprendimo, demonstruojama neišsenkanti kūrybinė fantazija.

Ar mokėjo įvertinti šį kūrybos žygdarbį Leipcigas? Beje, prie kantatų reikia pridėti ir „Pasiją pagal Joną", ir *Magnificat,* ir motetus. Atsakymas vienareikšmis: nei magistratas, nei didžioji biurgerių dalis nesuprato ir reikiamai neįvertino genialaus šuolio į sferą, kurioje ligi tol Bachas nesireiškė taip plačiai. Iškelsime ir kitą klausimą: ar tokia intensyvia kūryba jis neketino užsikariauti bažnytinės valdžios ir parapijiečių palankumo? Į klausimą atsakysim klausimu: kuris kompozitorius — ir, plačiau, meninių vertybių kūrėjas — netrokšta visuomenės pripažinimo? Matyt, šito siekė ir Bachas. Bet kaip jis suprato pripažinimą? Kartoju: nūdieniškas menininko socialinės funkcijos ir jo psichologijos supratimas negali būti taikomas istoriškai nutolusios praeities sąlygoms; ši funkcija ir psichologinis nusiteikimas buvo kitokie.

Bacho ir jo mokinių aukštai ant chorų parapijiečiai nematė. Juos viliojo ne atlikimo meistriškumas, ne atlikėjo asmenybė, o pati muzika, skambanti po bažnyčios skliautais kaip liturgijos dalis. Muzikos kūrėjo, atlikėjo ir jos klausančių parapijiečių ryšys buvo tvirtas: ir vieni, ir kiti gyveno tame pačiame dvasiniame pasaulyje, priklausė tai pačiai religinei bendruomenei. Bacho gyvenimo ir veiklos sąlygomis vienybės su bendruomene pojūtis teikė jam pasitenkinimą — tai ir buvo savotiškas visuomenės pripažinimas. Kliūtis tokiam abipusiam ryšiui atsirasti galėjo būti atlikimo netobulumas, Bachui kėlęs nepasitenkinimą, o vėliau net erzinęs.

Ir vis dėl to: kodėl jis taip beatodairiškai ėmė kurti religines kantatas? Manau, kad atsakymas gali būti vienas: šis darbas jį viliojo. Menininkas kuria ne tik iš pareigos, bet ir vidinės būtinybės skatinamas. Anais laikais išorinis impulsas — valdančiojo suvereno, miesto valdžios ar privataus asmens užsakymas — turėjo daug daugiau reikšmės negu vėliau. Kompozitorius kūrė, neperžengdamas jam užbrėžtų ribų: užsakymas sąlygojo ir kūrinio žanrą, ir kelią į klausytoją. Tačiau nors ir reikėjo laikytis nustatytų tradicijų, žanro traktuotė priklausė nuo kūrėjo valios. Bachas galėjo pasirinkti naują kantatos formą — su chorais, rečitatyvais ir arijomis, laisvai perkurtomis pagal sueiliuotus Biblijos sentencijų tekstus, arba pasinaudoti choralo posmais ir melodijomis („choralinėse kantatose"). Laikydamasis proporcijų, jis galėjo įvesti ir gana didelius fuginius chorus (dažniausiai pradžioje), ir trumpus choralus (kantatos pabaigoje); galėjo parašyti ir orkestrinę įžangą (*sinfonia*). Trumpai tariant, religinė kantata jam teikė labai dideles kūrybinio eksperimentavimo galimybes. Visa tai įgyvendinti tokiu mastu Bachui iki tol nebuvo pavykę nei per kelis gyvenimo Miulhauzene mėnesius, nei Veimare, kur nebuvo tokių didelių ir klusnių — tegu ir ne visai pilnaverčių — atlikėjų pajėgų, kokias jis gavo šv. Tomo mokykloje. Paklusdamas vidinei kūrybos būtinybei, Bachas panoro visiškai įvaldyti kantatos žanrą. Štai kodėl per trejus pirmuosius gyvenimo Leipcige metus taip intensyviai kūrė. Bet kai jam pasirodė, kad šio žanro galimybės išsemtos, jo kūrybinis polėkis pamažu — pradedant 1726 me-

tais — ėmė gesti. Tada užimamo posto neigiamos pusės ėmė vis labiau ryškėti, pagausėjo laisvu nuo tarnybos laiku parašytų proginių kūrinių, skirtų vienam ar kitam įvykiui.

Pavyzdžiui, 1723 metų rugpjūčio 9-ąją Bachas dalyvavo universiteto iškilmėse, skirtose Saksen-Gotos hercogo Frydricho II gimimo dienai; spauda pažymėjo „puikią muziką", „kurią sukūrė... spausdintoms... lotyniškoms odėms ponas Joh. Sebastianas Bachas, šv. Tomo mokyklos kantorius ir muzikos direktorius" (nei muzika, nei tekstas neišliko). 1724 metų liepos mėnesį Bachas su žmona nuvyko gastrolių į Kėteną, už tai jam buvo sumokėtas honoraras (liepos 18 d.). 1725 metų vasario 23 dieną — kelionė į Veisenfelsą, į tenykščio hercogo gimtadienio iškilmes (kantata Nr. 249a). Tų pačių metų rugsėjo 19—20 dienomis Bachas koncertavo Drezdeno šv. Sofijos bažnyčioje kaip vargonininkas ir kompozitorius. O tų pačių ar kitų metų lapkrityje Bachas vėl Kėtene, šį kartą Leopoldo žmonos gimimo dienos proga (kantata Nr. 36a).

Tai tik atskiri, pabiri įvairiapusės Bacho veiklos pavyzdžiai. Didelį visuomenės atgarsį sukėlė jo kantata, parašyta mirus Saksonijos kurfiursto Frydricho Augusto I žmonai. 1697 metais Augustas slapčia (vėliau tai išaiškėjo) perėjo į katalikų tikėjimą, norėdamas pasigrobti Lenkijos karūną. Tačiau jo žmona, Kristiana Eberhardina, liko liuteronė ir savo noru pasirinko gyvenimą vienatvėje, tuo sukeldama saksonų — užkietėjusių protestantų — užuojautą ir simpatiją. Eberhardina mirė 1727 metų rugsėjo 5 dieną, o rugsėjo 10-ąją Bachas užbaigė „Gedulo odės"— dviejų dalių kantatos Gotšedo tekstu — partitūrą, kuri teisėtai priskiriama prie geriausių kompozitoriaus kūrinių. Po savaitės įvyko kūrinio premjera per iškilmingą universiteto aktą. Laikraščiai pažymėjo, kad akte dalyvavo rinktinė visuomenė: „kunigaikščiai, aukšto rango dvasiškiai, kavalieriai... su daugybe įžymių damų" ir pan. Bachas vadovavo ansambliui, sėdėdamas prie klavesino; kantatos pirmoji dalis buvo atlikta prieš kalbas, aukštinančias velionės dorybes ir išreiškiančias sielvartą dėl netekties, antroji dalis — po to. Ta proga pažymėsim, kad keletą mėnesių anksčiau, 1727 metų gegužėje, Augustui lankantis Leipcige, Bachas diri-

gavo kantatą *Entfernet euch, ihr heitern Sterne*[48] prie rotušės, kurioje buvo apsistojęs kurfiurstas (natos neišliko).

Šiek tiek daugiau kaip po metų, lapkričio 19 dieną, mirė Anhalt-Kėteno kunigaikštis Leopoldas. (1728 metų pradžioje Bachas jį vėl buvo aplankęs; kiekvieną kartą, kai atvažiuodavo, matyt, ir muzikuodavo.) Teko atidėti į šalį pradėtą kurti „Pasiją pagal Matą", kurios premjera buvo numatyta balandžio 15 dieną, didįjį penktadienį. Bachas ėmėsi Gedulo muzikos Leopoldo atminimui; jos partitūra neišliko, bet dalis muzikos panaudota pasijoje. Nors darbas buvo skubus, 1729 metų vasario pabaigoje Bachas ilgam išvyko į Veisenfelsą pasveikinti savo globėjo hercogo su gimtadieniu. Kovo mėnesį — iki dvidešimtos dienos — Bacho nebuvo Leipcige ištisas tris savaites; kur buvo išvykęs — neišaiškinta. Kovo 23—24 dienomis — gedulo iškilmės Kėtene, Bachas jose dalyvauja. Praeina viso labo trys savaitės, ir „Pasija pagal Matą" — šis gigantiškos apimties, unikalios meninės vertės kūrinys — pirmą kartą atliekamas Leipcige. Jei pridursime, kad tą patį kovo mėnesį, po dvidešimtos jo dienos, Bachas sutiko vadovauti studentų ansambliui *Collegium musicum*, dar labiau bus nesuprantama, iš kur keturiasdešimt ketverių metų meistras sėmėsi jėgų ir laiko visiems šiems darbams nuveikti! Be to, reikėjo eiti ir kantoriaus pareigas, nors jas, tiesa, dabar atlikdavo nebe taip uoliai; buvo dar vienas darbas, kuriam reikėjo skirti ir laiko, ir jėgų.

Dar 1725 metais Bachas sumanė išleisti savo klavyrines siuitas, ir nuo 1726-ųjų kasmet iš spaudos išeidavo po vieną jo partitą — taip pagal seną, Vokietijoje priimtą tradiciją jis vadino savo siuitas[49]. Tai buvo pirmasis Bacho sumanytas leidinys; jį sudaro šešios partitos, baigtos spausdinti 1731 metais „Klavyrinių pratimų" pavadinimu ir pažymėtos pirmuoju opusu. 1726 metais pradėta šį ciklą spausdinti (primenu: kaip tik nuo tų metų jis mažiau domisi religinėmis kantatomis), ir sutikimas, be tiesioginių pareigų, vadovauti dar ir *Collegium musicum* pakankamai bylojo apie Bacho pozicijos pasikeitimą.

---

[48] „Užgeskit, šviesiosios žvaigždelės."

[49] Žodis „partita" — itališkos kilmės; vėliau jis buvo pakeistas prancūzišku terminu „siuita".

Užbėgant už akių tolesniam pasakojimui, jau dabar galima pareikšti nuomonę, kad 1729 metai Bacho biografijoje tapo reikšminga gaire, o gal net posūkio tašku. Ir labai simboliška, kad būtent tais metais įvyko „Pasijos pagal Matą“ premjera: tai ir nueito gyvenimo bei kūrybos kelio rezultatas, ir numatymas to, ką dar teks pergyventi ir sukurti.[50]

4

Pasinėręs į kūrybą, Bachas iš pradžių nelabai reaguodavo į pasitaikančius keblumus, nors sudrausmindavo tuos, kurie drįsdavo brautis į muzikos direktoriaus prerogatyvas. Taip jis pasielgė su šv. Mikalojaus bažnyčios subdiakonu Gaudlicu, savavališkai liepusiu parinkti giesmes po pamokslo[51]. Šis apskundė kantorių konsistorijai (1728 metų rugsėjo 7 dieną). Bachas nesutiko su aukštosios instancijos sprendimu (rugsėjo 20 dieną), įžvelgdamas savo teisių pažeidimą. Jis rašė: giesmių eilės tvarką nuo seno nustatydavo kantorius, ir kai jis, Bachas, pradėjo eiti šias pareigas, jam buvo liepta „kuo griežčiausiai laikytis susiklosčiusių papročių... neįvesti jokių naujovių“. Kaip ir aukščiau aprašytoje šmeižikiškoje istorijoje su universiteto bažnyčia, taip ir dabar jis primygtinai reikalauja, kad būtų vykdoma tai, kas priklauso. Ar čia nepasireiškia jau minėtas jo charakterio bruožas — giliai įsisamoninta atsakomybė už viską, ką jis privaląs daryti? Bet štai koks paradoksas: kuo uoliau Bachas ėjo bažnytines pareigas kaip kompozitorius, tuo didesnio miesto valdžios nepasitenkinimo ir priekaištų susilaukė.

Ko miesto valdžia reikalavo iš Bacho? Jos įsitikinimu, per liturgines apeigas kantorius privalėjo padėti stiprin-

---

[50] Jeigu, kaip dabar manoma, „Pasija pagal Matą“ pirmą kartą atlikta ne 1729 metais, o 1727-ųjų balandžio vienuoliktą, tai atitinkamai galima atkelti chronologinę lūžio Bacho biografijoje datą.

[51] Kad suprastume Bacho susierzinimą, reikia prisiminti dvasiškių rangų seką Hierarchija tokia: pastorius — arkidiakonas — diakonas — subdiakonas. Vadinasi, prieštarauti muzikos direktoriui išdrįso menkiausias bažnyčios tarnas!

ti parapijiečių pamaldumą. Subjektyviai žiūrint, Bachas visomis išgalėmis būtent tą ir darė. Kurti muziką jį skatino religiniai impulsai, bet kai ji, pati Muzika, kalbėdama specifine menine savo kalba, imdavo melsti, prašyti, įtikinėti, guosti ir t. t., dingstis, dėl kurios ji būdavo parašyta, atsidurdavo antrame plane. Galbūt tie, kuriems Bachas buvo pavaldus, šito ir nejautė, tačiau jie niekaip negalėjo suprasti ir paaiškinti jo begalinio atsidavimo muzikai. Kad galėtų tobulai ją kurti ir atlikti, Bachas neketino nusileisti vyresnybei nė per nago juodymą. O magistrato nariams atrodė, kad tuo pasireiškiančios kantoriaus ambicijos, garbės troškimas, kad jis viršijąs savo įgaliojimus. Beje, tiesioginių pareigų mokykloje jis kuo toliau, tuo labiau nepaisė.

Bachą galima suprasti: šv. Tomo mokyklos auklėtiniai buvo nedrausmingi, kai kurie jų apskritai negabūs muzikai, tad kam gaišti brangų laiką juos auklėjant, mokant, dalyvaujant kartu su jais vakarinėse pamaldose? Sutartyje, kurią jis buvo pasirašęs, didžiausias dėmesys skirtas būtent mokyklinėms funkcijoms, o Bachas manė, kad jeigu jis pasižymės aktyvia kompozitoriaus, „muzikinio choro direktoriaus“ bei atlikėjų kolektyvo vadovo veikla, vadovaujantieji asmenys nekreips dėmesio, jog jis ignoruoja pamokas. Pastarieji, deja, neįžvelgė jį esant genialų kompozitorių, o matė tik nepareigingą kantorių.

Tyrinėkime toliau.

Būsimų nesutarimų simptomai išryškėjo dar 1727—1728 metais. Greičiausiai tada Bachas ypač daug vilčių dėjo į „Pasijos pagal Matą“— savo svarbiausio kūrinio — premjerą. (Mišios *h-moll* jam gyvam esant nebuvo atliktos.) Tačiau keista, kad apie premjerą spauda neužsiminė nė vienu žodžiu: tik memuaruose liko „vienos kilmingos damos“ atsiliepimas, kuri esą sušukusi: „Viešpatie, pasigailėk! Kur aš atsidūriau,— teatre? Komiškos operos spektaklyje?“ Ar buvo ištarti tokie žodžiai, ar ne — neesminis dalykas[52]. Svarbu tai, kad į pasijos premjerą magistratas

---

[52] Kai kurie bachologai abejoja šių žodžių tikrumu: neaišku, ar jie buvo skirti Bacho pasijai, ar kitam nežinomo autoriaus kūriniui, atliktam, beje, ne Leipcige, o Drezdene.

visai nereagavo. Dviem chorams skirtõs pasijos atlikimas greičiau susilpnino, nei sustiprino Bacho poziciją, nes kūriniui paruošti prireikė daug laiko ir jėgų — turėjo būti ne mažiau kaip 60 dalyvių,— o kantorius tuo metu buvo gavęs ir kitų užsakymų (parašė Gedulo muziką kunigaikščio Leopoldo atminimui), ėmėsi *Collegium musicum* vadovo pareigų, dažnai išvykdavo iš Leipcigo („išvažiavo, nepasiprašęs atostogų" — taip bus parašyta 1730 metų rugpjūčio 2 dienos magistrato protokole). Nesutarimai vis didėjo.

1729 metų pavasarį, netrukus po pasijos atlikimo, šv. Tomo mokykloje atsirado dešimt vakuojančių vietų mokiniams. Iš Bacho rekomenduotų kandidatų magistratas patvirtino penkis, likusieji buvo priimti prieš jo valią. Ar galėjo Bachas šitą pakęsti? Jam liko tik viena išeitis: kantoratui skirti dar mažiau dėmesio. Spalio 16 dieną pasimirė nusenęs rektorius Ernestis, kurio atminams Bachas sukūrė aštuonbalsį motetą *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*[53]. Magistratas niekaip negalėjo rasti tinkamo kandidato į laisvą vietą, pablogėjo ir šv. Tomo mokyklos reikalai. Po ilgų dvejonių, praėjus aštuoniems mėnesiams, rektorium buvo išrinktas J. M. Gesneris (birželio 8 dieną), kurio vardas mums jau pažįstamas iš Bacho Veimaro laikotarpio. Tačiau pareigas eiti jis pradėjo tik rugsėjo 8-ąją. Abipusio nepasitenkinimo per tą laiką susikaupė labai daug, ir seniai brendęs konfliktas pagaliau įsitvieskė. Pretekstu, pažeminusiu Bacho orumą, galėjo būti toks epizodas.

1729 metais muzikinei liturgijai Naujojoje bažnyčioje ėmė vadovauti vargonininkas K. G. Gerlachas. Miesto valdžia jį protegavo: pritarė papildomoms išlaidoms, o 1730 metų birželio 10 dieną jam paskyrė dvigubai didesnį atlyginimą. Kartu pagausėjo intrigų prieš Bachą, ir šitai atsitiko tą mėnesį, kai tris dienas iš eilės su jo muzika buvo iškilmingai pažymimas didelis liuteronų tikėjimo jubiliejus (vadinamasis „Augsburgo išpažinimas").

Maža to — kantoriaus elgesys specialiai buvo svarstomas magistrato posėdyje rugpjūčio 2 dieną: jis esą praleidinėjąs pamokas, siuntinėjęs mokinius į kaimą be bur-

---

53 „Silpnybėj padeda dvasia."

mistro leidimo, pats be šio leidimo išvykstąs iš Leipcigo ir t. t. Nutarta: atkreipti į tai jo dėmesį, o papildomas pajamas (*Accidentia*) sumažinti.

Bachui prireikė nedaug laiko deramai atsakyti į šį išpuolį. 1730 metų rugpjūčio 23 dieną jis įteikė magistratui ilgą — dešimties rankraščio puslapių! — raštą, pavadintą taip: „Trumpas, tačiau nepaprastai reikalingas projektas (arba planas, eskizas: *Entwurff.— M. D.*), kaip deramai sutvarkyti bažnytinės muzikos reikalus, su pridedamais prie jo bešališkais samprotavimais dėl pastarosios smukimo.“ Šiame rašte, kurį derėtų vadinti traktatu, apgalvota kiekviena frazė. Per septynerius Leipcige pragyventus metus Bachas pakankamai prisikentėjo dėl magistrato nenoro pagelbėti keliant bažnytinės muzikos atlikimo lygį. Be tiesioginių užsipuldinėjimų ir kaltinimų, tačiau nevengdamas šiurkštesnių žodžių, jis išsamiai išdėsto trūkumus ir nurodo, kaip juos pašalinti.

Tai istorinės svarbos dokumentas, vertas aptarti smulkiau.

Pirmiausia — kaip žmonėms, menkai išmanantiems muziką — Bachas primena, kad jai atlikti reikia instrumentalistų ir vokalistų. Pastarieji parenkami iš šv. Tomo mokyklos mokinių. Chorą sudaro „koncertistai“ (solistai) ir „ripienistai“ (mūsiškai — choristai). Koncertistų būtina turėti ne mažiau kaip keturis, o ripienistų ne mažiau kaip po du diskantus, altus, tenorus ir bosus. Iš viso turi būti trisdešimt šeši giesmininkai, iš jų sudaromi keturi chorai. O instrumentalistų reikia aštuoniolikos, kartais dvidešimties (styginių grupė, fleitos, obojai, fagotai, trimitai, timpanai). (Detaliai išvardijama, kiek partijų tenka kiekvienam instrumentui.)

Po šitokios traktato „ekspozicijos“ Bachas pereina prie „plėtojimo“— trūkumų išvardijimo. Jo pretenzijas sugrupuosime:

1. Aiškiai trūksta gerų instrumentalistų. Jų vietą užimti paprastai kviečiami miesto „trimitininkai“, kurių Leipcige — aštuoni (vienas — pameistrys, t. y. ne visai apmokytas). Bachas rašo: „Kiek teisingiau kalbėti apie jų lygį ir muzikos žinias man neleidžia kuklumas.“ Neminėdamas vardų, jis vis dėlto nurodo, kad vieni muzikantai pagrįs-

tai nusipelnė pagarbos (toks, pridėsim nuo savęs, trimitininkas Reichė), o kiti „neturi tokio pasiruošimo, kokį privalėtų turėti".

2. Instrumentalistų trūkumą iš dalies kompensuoja šv. Tomo mokyklos auklėtiniai. Didelę pagalbą teikia universiteto studentai. Jie „mielai tą darė", bet dabar jiems už tai nebemokama. Dar daugiau: sumažintos kai kurios papildomos sumos, kurios anksčiau buvo skiriamos „muzikiniam chorui" (šiame kontekste — vokaliniam instrumentiniam ansambliui). Tai aiški užuomina į birželio mėnesio nutarimą sumažinti papildomas pajamas. Tokiu būdu, užbaigia Bachas, šių studentų galima netekti, „nes kas gi norės veltui dirbti?"

3. Labai prasti naujų auklėtinių priėmimo į šv. Tomo mokyklą reikalai. Priimami ne tie, kuriuos reikėtų priimti (vėl užuomina į netolimos praeities įvykius, kai magistratas atmetė Bacho rekomendacijas). „Nes visiškai suprantama,— rašo jis,— kad berniukas, nieko nenusimanąs apie muziką ir nesugebąs padainuoti net sekundos, negali būti muzikalus ir niekada nepasitarnaus muzikai." Ta pačia proga pažymėsime, kad šv. Tomo mokyklos auklėtiniai buvo berniukai ir jaunuoliai nuo devynerių iki dvidešimt vienerių metų. Tą žinant, aiškėja kita pastraipa, kurioje sakoma, kad mokyklos auklėtiniai, tegu ir gavę deramą išsilavinimą, netrukus vis tiek turės ją palikti. Toliau Bachas nurodo, kad prie jo pirmtakų, Šelės ir Kūnau, padėtis buvo kitokia: reikalui esant, jie galėjo tikėtis „paramos iš ponų studentų... nes kai kuriems vokalistams, kaip antai, bosui ir tenorui, taipogi ir altui, kaip ir instrumentalistams... didžiai gerbiamas, prakilnus ir išmintingas magistratas buvo paskyręs specialias stipendijas". Dabar šių stipendijų nebėra, „muzikinio choro" lygis smuko.

4. Šis punktas — vienas reikšmingiausių analizuojant Bacho estetines pažiūras, tą padarysime kitame knygos skyriuje; kol kas pažymėsime, kad jis su pasitenkinimu žiūri į naujus stiliaus poslinkius muzikoje, keliančius daug didesnius reikalavimus atlikėjams. Atlikėjai privalo mokėti groti „iš lapo" (*ex tempore*) visokių rūšių muziką, sukurtą kad ir „Italijoje ar Prancūzijoje, Anglijoje ar Lenki-

joje“, o juk atlyginimą jie gauna kur kas mažesnį negu „Jo karališkosios didenybės“ muzikantai Drezdene.

Primindamas Drezdeną, kur karališkosios kapelos virtuozams buvo mokamos didelės algos, Bachas greičiausiai dar labiau įžeidė magistrato narius: Leipcigas buvo pavaldus Drezdenui kaip sostinei, tačiau didžiavosi apskritai aukštesniu kultūros lygiu; be to, 1717 metais Augusto dvaras oficialiai priėmė katalikybę, o Leipcigas buvo protestantizmo ramstis. Bacho smūgis sąmoningas, apgalvotas: traktato „plėtojimą“ jis paverčia „repriza“. Samprotavimų grandinė logiškai perša išvadą: būtina padidinti atlyginimą muzikantams.

Rašto „koda“ trumpa ir išraiškinga. Tuometinius šv. Tomo mokyklos mokinius Bachas suskirsto į tris grupes (išvardijamos pavardės): 17 tinkamų, 20 dar ne visai tinkamų, iki galo neapmokytų, ir 17 visiškai netinkamų (tai „jokie muzikantai“).

Toks šio įsimintino rašto turinys.

Jaudinantis dokumentas! Ir kokie kuklūs Bacho reikalavimai: jis nori turėti savo žinioje keturias ar penkias dešimtis tinkamų muzikantų. Rūpinasi ne savim kaip kompozitorium, o tuo, kad muzika Leipcige skambėtų deramai. Tai ne pageidavimas, ne prašymas (kaip analogiškas 1717 metų Kūnau raštas), o demaršas. Ir rašė jį ne kantorius, o muzikos direktorius, nenorįs gilintis į smulkius mokinių auklėjimo rūpesčius. Jam rūpėjo kas kita: vadovauti muzikiniam gyvenimui, jį „sutvarkyti“, kaip kad jis pareiškė rašte Miulhauzeno magistratui 1708 metų birželio 25 dieną.

Nežinia, ar iki šio memorandumo įteikimo, ar jau po to Bachą išsikvietė Leipcigo burmistras ir pranešė jam apie rugpjūčio 2 dienos magistrato nutarimą. Jeigu iki įteikimo, tai šis traktatas galėjo būti atsakymas į nutarimą. Jei vėliau, tai abipusis priešiškumas neišvengiamai turėjo dar padidėti.

Tuo metu Gesneris, nors jau išrinktas, dar nebuvo pradėjęs eiti rektoriaus pareigų. Ar jis žinojo apie Bacho demaršą? Gesneris — Bacho gerbėjas. Nejaugi Bachas jam nepranešė ketinąs smogti atsakomąjį smūgį?

Po dviejų mėnesių jis parašė dar vieną dokumentą, kurio turinys toks pat visapusiškai apgalvotas — cituotą 1730 metų spalio 28 dienos laišką Erdmanui. Jau buvo minėti neaiškūs šio rašinio momentai dėl Bachui neva netikėto šv. Tomo bažnyčios kantoriaus veiklos statuso. Ne visai įtikinamas ir jo išvykimo iš Kėteno motyvavimas kunigaikščio Leopoldo jaunos žmonos nemuzikalumu. Tiesa, 1720 metais dvaro kapelos instrumentalistų buvo palikta mažiau. Tačiau iš Leipcigo Bachas ne kartą atvažiuodavo į Kėteną ir ten muzikuodavo. O 1726 metais jis parašė kantatą Leopoldo antrosios žmonos gimimo dienai (pirmoji žmona, Bernburgo princesė, mirė 1723 metų pavasarį); kunigaikščio naujagimiui sūnui dedikavo tais pačiais metais iš spaudos išėjusią klavyrinę partitą Nr. 1. Kaip tad suprasti Bacho žodžius, esą Leopoldo polinkis į muziką sumažėjęs ir dėl to jis turėjęs palikti Kėteną? Šitoks motyvavimas ne visai įtikina.

Tačiau palikim nuošaly šiuos netikslumus, sąmoningai ar nesąmoningai įterptus į laišką. Svarbiau kas kita: kodėl jis buvo parašytas ir pasiųstas? Bachas kreipiasi su prašymu: jis nebegalįs gyventi „nuolat patirdamas nemalonumus, supamas pavydo ir persekiojamas“ ir esąs „priverstas, padedant Aukščiausiajam, ieškoti fortūnos kur nors kitur. Jeigu Jūsų prakilnybė žino arba gali paieškoti senam ištikimam tarnui, gyvenančiam šiame mieste, kokią nors tinkamą tarnybą, tai nuolankiausiai prašau Jūsų duoti man palankią rekomendaciją...“

Savaime kyla klausimas: kodėl Bachas kreipėsi su prašymu būtent į Erdmaną ir kokią rekomendaciją jis turėjo omeny?

Georgas Erdmanas — eilinis Rusijos rezidentas (reikalų patikėtinis) Dancige, buvusiame vokiečių žemių pakraštyje, toli nuo kultūros centrų[54]. Mieste vyravo stipri lenkiška įtaka, buvo tik viena liuteronų bažnyčia — šv. Marijos,— neretai ją apguldavo svetimšalių, tarp jų ir rusų, kariuomenė. Nejaugi Bachas ruošėsi čia persikelti? Ar ga-

---

[54] Hanzos miestas tvirtovė Dancigas (dabar Gdanskas), esąs Vyslos upės žiotyse, kadaise garsėjo prekyba, tačiau XVIII amžiuje ekonomiškai smuko, padidėjus konkuravusių su juo miestų Štetino (dabar Ščecinas) ir Karaliaučiaus (dabar Kaliningradas) vaidmeniui.

lėjo apie tai pagalvoti visai Vokietijai žinomas meistras, kuriam tada buvo keturiasdešimt penkeri metai, o tokio amžiaus žmonės jau buvo vadinami „seniais“? Šis „senis“ turėjo daugiavaikę šeimą ir keletą dešimčių be galo jį gerbiančių mokinių. Jam negalėjo būti priimtinos miesto vargonininko pareigos Dancige po to, kai jis jau buvo miesto — ir ne bet kokio! —„muzikos direktorium“ ir dvaro kapelmeisteriu. Išvada aiški: Bachas nė neketino tenai persikelti. Kodėl gi jis nesikreipė su analogišku prašymu į kitus, įtakingesnius žmones?

Drezdene — irgi kaip Rusijos pasiuntinys — gyveno didelis valstybės veikėjas grafas fon Keizerlinkas, vėliau užėmęs tokį pat postą Berlyne (mes prie jo dar sugrįšim). O Drezdene Bachas lankydavosi dažnai: 1731 metais — netrukus po to, kai pasiuntė laišką Erdmanui,— nuvyko pagerbti įžymiojo operų kompozitoriaus J. A. Hasės, palaikė draugiškus santykius ne tik su juo, bet ir su jo ne mažiau garsia žmona, operos dainininke Faustina; jų garbei Bachas grojo puikiais šv. Sofijos bažnyčios vargonais; vieno amžininko liudijimu, šiame koncerte dalyvavę „visi dvaro muzikantai ir virtuozai“, koncertas turėjęs didelį pasisekimą. Bachas dar lankėsi Drezdene ir 1733 bei 1736 metais. Palyginus su tais įtakingais asmenimis, kuriuos jis čia sutiko — tarp jų ir patį kurfiurstą,— Erdmano rekomendacija mažai ką galėjo reikšti. O Bachas nedviprasmiškai prašė jį paieškoti tinkamos tarnybos.

Erdmanas, kaip Rusijos rezidentas, tokią tarnybą galėjo rasti ne Vokietijoje, o tik Rusijoje, kur buvo nemaža protestantų bažnyčių. Juk Rygoje ilgus metus dirbo Bacho mokinys J. G. Miutelis, o Peterburge akademiku ir elokvencijos (iškalbos meno) profesorium tapo Jakobas fon Štėlinas, žinomo veikalo apie muziką ir baletą Rusijoje autorius, 1732—1735 metais mokęsis Leipcigo universitete, dalyvavęs Bacho *Collegium musicum* koncertuose kaip fleitistas. Apie Rusijos šlovę ir turtus, ypač ryšium su Petro I apsilankymu Berlyne 1716 metais, gausėjo kalbų, tuo labiau Saksonijoje, kai tenykštis kurfiurstas sudarė su Petru I karinę sąjungą prieš švedus. Fantazuoti galima kiek tik nori, bet su mokslinėmis hipotezėmis tai neturės nieko bendra. Jaunystėje Bachas gal ir būtų leidęsis į panašią avan-

tiūrą — juk iškeliavo į Stokholmą jo brolis Johanas Jakobas,— tačiau surimtėjęs į gyvenimo ir buities dalykus jis ėmė žiūrėti blaiviau, praktiškiau.

Tad kodėl gi buvo parašytas šis laiškas? Nejučiomis prasiveržus pykčiui, susierzinus? Vargu: laiško tonas santūrus, ramus. Tad kas paskatino tai padaryti? Aš drįsiu iškelti hipotezę, kurios negalima laikyti visiškai pagrįsta,— ir vis dėlto: pats laiško egzistavimas reikalauja kokio nors paaiškinimo. Pavyzdžiui, kad ir tokio.

Man atrodo, kad šis laiškas adresuotas ne vien Erdmanui. Bachas buvo suinteresuotas, kad jo turinį sužinotų platesnis žmonių ratas, pirmiausia — Leipcige. Įteikti prašymo dėl atleidimo iš kantoriaus pareigų jis negalėjo: tokioje įtemptoje situacijoje jo prašymas, ko gero, būtų buvęs iškart patenkintas. Ką tada jis būtų veikęs? Kitas dalykas — pasinaudoti „spaudimu", remiantis — šiuo atveju — visuomenės nuomone: tegu daugiau žmonių sužino, į kokias nepakenčiamas sąlygas jis pateko. Tokia, mano manymu, šio laiško užduotis. Nebūtina platinti laiško kopijas — pakakş, jeigu jo turinys keliaus iš lūpų į lūpas.

Panašių spaudimo metodų neretai griebdavosi beteisiai muzikantai, norėdami palenkti savo šeimininkus — kunigaikščius ir hercogus, miesto senatorius ir tarėjus. Bachui kartą jau teko pasinaudoti vadinamuoju *Schein-Bewerbung*, t. y. tariamu pretendavimu į vakuojančią vietą (apie tai jau kalbėta), kai, tarnaudamas Veimare, jis neva panoro eiti vargonininko pareigas Halėje. Tą pačią priemonę panaudojo ir Telemanas, davęs išankstinį sutikimą persikelti iš Hamburgo į Leipcigą ir tris mėnesius vilkinęs galutinį atsakymą, kol išsirūpino iš Hamburgo miesto valdžios papildomų privilegijų. Tai buvo apgaulingas manevras. Gavęs, ko norėjo, Telemanas net neatsiprašė Leipcigo magistrato. Galimas daiktas, kad toks pat manevras buvo ir laiško pasiuntimas Erdmanui.

Lieka neišaiškintas kitas klausimas: ar žinojo apie šį laišką Gesneris? Bachas pirmiausia turėjo pranešti rektoriui, kad ketinąs palikti kantoriaus postą, juo labiau kad pastarasis buvo jam draugiškas. Abejotina, jog Bachas būtų veikęs patyliukais ir slapčiomis — tai negražiai apibūdintų jo savybes. Todėl natūralu manyti, kad Gesneris ne

tik žinojo laiško turinį, bet galėjo būti kaip tik tas asmuo, kuris Leipcige padėjo priešams iš magistrato stovyklos susipažinti su jo turiniu.

Nuostabą kelia ir kita: parašęs daugeliu atžvilgių mįslingą laišką, Bachas tarytum nusiramino. Priešiškos abiejų pusių akcijos laikinai atlėgo — arba nekilo aikštėn. Daugiau niekur — nei oficialiuose dokumentuose, nei privačiuose laiškuose, nei amžininkų paliudijimuose — nebeminima, kad Bachas būtų ketinęs palikti Leipcigą.

Per ketverius rektoriavimo metus — iki 1734-ųjų Gesneris tenkino Bacho pageidavimus: atleido kantorių nuo varginančių pamokų mokykloje, palikęs jam priklausantį atlyginimą. Gesneris pasirūpino, kad būtų suremontuotas kantorato pastatas. Papildomai buvo pristatyti du aukštai, kantorius gavo erdvesnį butą su laiptais viduje į specialų kambarį, vadinamą *Componirstube* (rašyba senovinė) — „kompozicijos kambarį". Užsidaręs nuo šeimos ir mokinių, Bachas ten kūrė. Pastato perstatymas — dabar jis buvo keturių aukštų — truko dešimt mėnesių, iki 1732 metų balandžio (namas neišliko). Beveik visus metus Bachas nerengė reguliarių choro repeticijų[55].

5

Tuo laikotarpiu Bachas ir toliau tvirtino savo visuomenines pozicijas. Tam pasitarnavo vieši studentų koncertai bei kurfiursto, jo šeimos narių, kitų įžymių asmenų, tarp jų ir universiteto profesorių, pagerbtuvės.

Collegium musicum vadovas Bachas buvo nuo 1729 metų ankstyvo pavasario iki 1737 metų vasaros, vėliau nuo 1739 metų spalio mažų mažiausiai iki 1741 metų, o gal ir iki 1744-ųjų. Sie koncertai mieste prigijo, tapo neatskiriama kultūrinio gyvenimo dalimi ir tiesiog buvo vadinami „Bacho koncertais".

Laikraščiuose pasirodydavo trumpos žinutės: „...š. m. birželio 17 dieną, 4 valandą popiet Cimermano kavinės sode... vėl įvyks puikus koncertas,— jie bus rengiami kas

---

[55] Tuo metu Bachas su šeima svečiavosi pas savo gerą pažįstamą daktarą K. Dondorfą; atvyko pas jį 1731 metų birželio pabaigoje.

savaitę,— be to, bus naujas klavesinas, kokio čia dar niekas nėra girdėjęs, ir geistina, kad muzikos mėgėjai, kaip ir virtuozai, malonėtų šiuose koncertuose lankytis“ (1733. VI.16). „Jo karališkosios didenybės Lenkijoje ir kurfiurstiškosios aukštybės Saksonijoje karūnavimo šviesiausioms iškilmėms pažymėti Bacho *Collegium musicum* šiandien Cimermano kavinėje nuolankiausiai gros iškilmingą muziką nuo 5 iki 7 valandos popiet“ (1734.II.19). Kurfiursto vardinėms pažymėti „Bacho *Collegium musicum* šiandien 4 valandą popiet Cimermano sode... nuolankiausiai atliks iškilmingą muziką su trimitais ir timpanais“ (1734.VIII.3). Tame pačiame sode, analogiška proga —„iškilminga muzika“ su iliuminacija (1735.VIII.3). Bachas — prieš jo pavardę kaip visuomet išvardijami dvaro titulai, bet neminima, kad jis yra kantorius —„vėl ėmė vadovauti *Collegium musicum* koncertams Cimermano kavinėje“ nuo penktadienio, spalio 2 dienos, ir šie koncertai vyks „kas savaitę... nuo 8 iki 10 valandos vakaro“ (1739.X.1). Išsamiausią žinutę pateikė Lorencas Micleris (1736 metų spalio mėn.); iš jos sužinome, kad koncertai Cimermano kavinėje būdavo rengiami kiekvieną penktadienį nuo 8 iki 10 valandos vakaro, o mugių dienomis — du kartus per savaitę, antradieniais ir penktadieniais; koncertuose dalyvaudavo universiteto studentai „ir tarp jų visada būna gerų muzikantų, nes dažnai, kaip žinia, iš jų laikui bėgant išauga garsūs virtuozai[56]. Šiuose koncertuose leidžiama viešai pasirodyti kiekvienam muzikantui, ir dažniausiai susirenka tokie klausytojai, kurie sugeba įvertinti gabaus muzikanto privalumus“.

Bachą šis darbas viliojo. Vargu ar jis koncertavo kaip solistas, nes minimas tik kaip vadovas. Intensyviausi buvo 1730—1736 metai. Per tą laikotarpį, be pasaulietinių kantatų ir „iškilmingų muzikų“, jis pritaikė orkestrui daugelį savo kūrinių; sakau „pritaikė“, nes daugiausia tai buvo ankstesni jo kūriniai, paversti trijų dalių koncertais vienam, dviem, trim ir netgi keturiems solistams.

Nenuostabu, kad Bachas mielai muzikuodavo su studentais — tai buvo ne aplaidūs šv. Tomo mokyklos moki-

---

[56] Turima omeny muzikai profesionalai.— *M. D.*

niai, o pamilę muziką, paūgėję ir subrendę, išsilavinę jaunuoliai (kai kurie jų vėliau pasišvęsdavo muzikai — pavyzdžiui, tas pats Micleris). Labiausiai atsidavę muzikos menui tapdavo Bacho mokiniais.

Reikia manyti, kad buvo dar viena priežastis, dėl kurios jis vadovavo *Collegium musicum* koncertams. Minėtame 1730 metų rašte Leipcigo magistratui kalbama apie tai, kokią paramą studentai teikė bažnytinių apeigų muzikai. Stipendijų magistratas jiems nemokėjo. Už dalyvavimą koncertuose jiems, matyt, atsilygindavo kavinės savininkas Cimermanas (tikslių duomenų apie tai nėra). Taigi Bachas, apeidamas miesto valdžią, galėjo kviestis studentus atlikti religinę muziką ir tuo būdu kelti jos kokybę jam pavaldžiose bažnyčiose. Sugretinkime faktus: 1729 metais —„Pasijos pagal Matą" premjera, kurios be studentų pagalbos Bachas nebūtų galėjęs paruošti, ir beveik tuoj pat — sutikimas vadovauti jų viešiems koncertams. Ar gali šitoks sutapimas būti atsitiktinis? Be to, reikia atsižvelgti į dar vieną aplinkybę.

Daugeliui kantatų, ypač pasijų arijoms atlikti reikia gero vokalinio pasiruošimo. Retas kuris šv. Tomo mokyklos mokinys jį turėjo, o tarp studentų buvo gerų įvairių balsų dainininkų. Jei trūkdavo diskantistų, būdavo dainuojama falcetu. Šitokio dainavimo meistrai vadinti falcetistais arba fistulantais. Jie tiksliai intonavo, buvo įvaldę koloratūrą. Falcetistai galėjo pakeisti italų kastratus, kuriais garsėjo katalikiški Drezdeno arba Miuncheno dvarai. Prievartinė operacija, paverčianti berniukus kastratais, vokiečių žemėse buvo uždrausta. Todėl nenorint atsilikti nuo dvaro mados, biurgerių — ir studentų — buityje plačiai plito falcetinis dainavimas. Tarp falcetistų pasitaikydavo virtuozų, įvaldžiusių visus registrus; prireikus jie galėdavo atlikti diskanto (soprano), alto (kontralto), tenoro arba boso partijas. Šį meną, matyt, buvo įvaldęs ir Bachas. Gesneris liudija: per repeticijas šv. Tomo mokyklos kantorius „vienam paduoda aukšto registro toną, kitam — vidutinio, trečiam — žemo". Kodėl nepadarius prielaidos, kad tokius įgūdžius Bachas įskiepijo savo sūnums Frydemanui ir Emanueliui ir kad jie — kartu su kitais studentais — atliko solines partijas per „Pasijos pagal Matą" premjerą?

Collegium musicum repertuaras, deja, nežinomas. Greičiausiai Bachas į programas įtraukdavo ne tik savo kūrinius, ką jis darė ir bažnytinėje liturgijoje. Kitaip negalėjo būti, žinant jo visapusišką domėjimąsi muzika ir visu tuo, kas joje nauja. Taip pat neaišku, kiek ir kokių būdavo klausytojų, ar jie buvo nuolatiniai, ar jų sudėtis keitėsi? Ar koncertų formos buvo tokios pačios, kokios įprastos ir mums? Ir vis dėlto, spręsdami pagal senovines graviūras, galėsime susidaryti tokį vaizdą: Cimermano kavinės lankytojai sėdi prie staliukų, geria kavą arba vyną ir klausosi muzikos; lankosi čia greičiausiai be žmonų, rūko tabako prikimštas ilgas pypkes... O tipiška programa galėjo būti maždaug tokia: iš pradžių „uvertiūra" (orkestrinė siuita), po to instrumentinis koncertas (vienam arba keletui solistų); tarp jų, galimas daiktas, vokalinė arija, o po trumpos pertraukos — pasaulietinė kantata.

Nemažai dėmesio Bachas skyrė miestą jaudinusiems visuomeniniams įvykiams. Svarbiausi jų — Saksonijos kurfiurstų apsilankymai. Apie juos ir jų dvarą reikia pakalbėti atskirai. Tačiau iš pradžių priminsiu: kaip Saksonijos kurfiurstai tėvas ir sūnus atitinkamai buvo vadinami Frydrichu Augustu I ir Frydrichu Augustu II, o kaip Lenkijos karaliai — Augustu II ir Augustu III. Naudosimės „lenkiška numeracija".

„Valdant Augustui III, Europa žiūrėjo į Drezdeną kaip į naujųjų laikų Atėnus; šis kurfiurstas mėgo visus menus, ypač muziką, poeziją, tapybą, ir skatino juos kur kas uoliau ir dosniau, nei tai buvo daroma pačiu išskirtiniausiu senovės istorijos laikotarpiu." Taip rašė J. S. Bacho jaunesnysis amžininkas, muzikos istorikas ir puikus jos žinovas anglas Čarlzas Bernis[57]. 1706 metais Augustas II, minėtojo tėvas, liepė pastatyti operos teatrą (jo spektakliai buvo vieši ir nemokami), kuriam 1717—1719 metais vadovavo garsusis Antonijus Lotis, o po jo — ne mažiau garsus Adolfas Hasė; Bachas su abiem buvo asmeniškai pažįstamas ir, nors skeptiškai, net niekinamai žiūrėjo į operą, labai vertino juos kaip muzikantus. Toliau Bernis pažymi, kad Ha-

[57] *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия: Дневник путешествий 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. — М.—Л., 1967, с. 164.

sės žinioje buvo „geriausios meninės pajėgos, kokias tik jis galėjo surinkti“[58], kad „instrumentalistų buvo daugiau ir aukštesnės klasės negu bet kuriame kitame Europos dvare“[59] ir kad „Drezdeno orkestro išsidėstymas, kaip dar Ruso nurodė savo „Muzikos žodyne“, buvo pats geriausias“[60]. Šie amžininko liudijimai buvo paskelbti, kai Bachas jau daugiau kaip dvidešimt metų ilsėjosi kape, bet jie visiškai tinka ir Bacho laikmečiui, nes senos Drezdeno dvaro muzikinės tradicijos buvo tvirtos ir pastovios — juk Šiucas čia dirbo iki gyvenimo pabaigos (jis mirė trylika metų prieš Bachui gimstant).

Baigiantis XVII amžiaus devintam dešimtmečiui, Augustas II daug keliavo po Europą. Nustebintas Versalio ir Anglijos karaliaus rūmų prabangos, jis panoro ir Drezdenui suteikti neregėto puošnumo, todėl vėliau buvo pastatytas architektūrinis rūmų kompleksas, žinomas „Cvingerio“ pavadinimu[61].

Augustas III ne mažiau už tėvą troško garbės: jam valdant Drezdeno dvaras buvo toks puošnus ir prabangus, kiek tik įmanoma tais laikais, apie tai jau citavome susižavėjimo kupinus Bernio žodžius. Pridursim, jog Augustas III leido milžiniškas sumas paveikslams įsigyti: kaip tik tada buvo pagausinti iki šiol garsiōs Drezdeno galerijos turtai.

Viskas, apie ką čia papasakota, tiesiogiai siejasi su Bachu, jo asmeniniu likimu ir kūrybos rezultatais.

Įsikūręs Leipcige, jis išnaudodavo menkiausią dingstį valdovui — Saksonijos kurfiurstui — pagerbti. Išvardysiu kai kuriuos faktus:

1727 metų gegužėje Augustas II lankėsi Leipcige — prie rotušės, kurioje buvo apsistojęs kurfiurstas, Bachas, kaip jau žinome, dirigavo specialiai šiai progai parašytą kantatą. Tų pačių metų rudenį, mirus kurfiursto žmonai Eberhardinai, buvo atlikta „Gedulo odė“.

---

[58] Ten pat, p. 136.

[59] Ten pat, p. 161.

[60] Ten pat, p. 136.

[61] Cvingeris (vok. *Zwinger* — „kalėjimas“, „narvelis“) buvo statomas nuo 1711 iki 1722 metų.

Ketvirtajame dešimtmetyje, kai vis aršiau teko gintis nuo magistrato puolimo, Leipcigo muzikos direktorius dar dažniau rodė pagarbos ženklus naujajam kurfiurstui Augustui III. Pavyzdžiui, jo sūnaus gimimo dieną, 1733 metų rugsėjyje, Bachas atliko kantatą „Heraklis kryžkelėje". Tų pačių metų gruodyje, nors jau artėjo didžiosios bažnytinio kalendoriaus šventės, reikalaujančios daug jėgų, kurfiursto žmonos gimimo dienai Bachas rašė kantatą *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten*[62]. 1734 metų vasario 19 dieną Krokuvoje karūnuojamas Augustas III — Bachas atlieka kantatą *Blast Lärmen, ihr Feinde*[63]. Po pusės metų per oficialias iškilmes — šį kartą Augusto III vardadieniui — skamba dar viena Bacho kantata, *Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten*[64]. O 1734 metų spalio 5 dieną kurfiurstas, vėl susigrąžinęs Lenkijos karūną, aplanko Leipcigą, jo atvykimas pažymimas patrankų salvėmis, fejerverku, eisenomis su fakelais. Devintą valandą vakaro Turgaus aikštėje Bachas atlieka „vakaro muziką" (*Abendmusik*) su trimitais ir timpanais; iškilmingoje ceremonijoje dalyvauja 600 studentų ir 4 markgrafai. Augusto III atvykimas į Leipcigą sutapo su jo gimimo diena; ir nors oficialiai ši diena nebuvo švenčiama, Bachas parengė kantatą *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*[65]. Kurfiursto šeimyninių iškilmių jis nepamiršdavo ir vėlesniais metais, kiekvieną kartą atlikdavo specialiai joms skirtus kūrinius.

Šiame sąraše praleista reikšmingiausia 1733 metų data, kai Augustas III po tėvo mirties užėmė jo sostą; tai padarėme sąmoningai, nes būtent su šia data susijęs Bacho Mišių *h-moll* pirmosios ir stambiausios dalies sukūrimas.

Tų pačių metų vasaryje, mirus Augustui II, visoje šalyje buvo paskelbtas gedulas, dėl to bažnyčiose uždrausta bet kokia „figūracinė" muzika, kantatos ir net pasijos. Taigi Bachui visiškai nebeliko kantoriaus rūpesčių. Tą laiką jis paskyrė Mišių *h-moll* dviejų pirmųjų dalių — *Kyrie* ir *Gloria* — kūrimui. Galimas daiktas, kad minėtomis aplinky-

---

[62] „Būgnai, tratėkit! Skardėkit, trimitai."

[63] „Triukšmaukite, priešai."

[64] „Skambėkit, trimitų skardieji garsai."

[65] „Šlovink, Saksonija, savąją laimę."

bėmis jo sumanymas turėjo aktualią potekstę: *Kyrie* galėjo nuskambėti kaip malda už mirusį kurfiurstą, o *Gloria* — kaip Augusto III šlovinimas. Kūrinys buvo skirtas naujajam kurfiurstui, ir savo muzikinę dovaną Bachas pavadino *Missa*. Ją užbaigė 1733 metų pavasarį ar vasarą, švariai ir labai kruopščiai perrašęs partijas[66]. Netrukus atsirado galimybė nuvežti šią dovaną į Drezdeną. Kiek anksčiau tenykštė šv. Sofijos bažnyčia, kurioje prieš porą metų Bachas nustebino klausytojus meistriška improvizacija, neteko savo vargonininko. Drezdeno draugų padedamas, Bachas pasiūlė į šį postą savo pirmagimį Vilhelmą Frydemaną, kuris, būdamas dvidešimt trejų metų, jau pagarsėjo kaip geras vargonininkas. Birželyje įvyko jo debiutas Drezdene, o po mėnesio Bacho sūnui buvo įteiktas raktas nuo bažnyčios vargonų. Mylintis tėvas (Johanas Sebastianas iš vaikų labiausiai vertino būtent Frydemaną) jį palydėjo. Dedikacijos kurfiurstui data — 1733 metų liepos 27 diena.

Šioje dedikacijoje Bachas skundžiasi dėl suvaržymų, kurie kartais sumažina papildomas pajamas, susijusias su jo užimama vieta; o juk šito, rašo Bachas, „galėtų ir visai nebūti, jeigu Jūsų karališkoji didenybė suteiktų man malonę ir paskirtų savo dvaro kapelos kompozitoriaus titulą, davusi šiuo tikslu atitinkamus aukščiausius nurodymus"... Jeigu kuklus jo prašymas būsiąs patenkintas, Bachas įsipareigojąs pagal kurfiursto „maloningąjį pareikalavimą savo neišsenkamą stropumą rodyti, kurdamas bažnytinę, kaip ir orkestrinę, muziką..."

Tarpininku tarp Drezdeno dvaro ir Bacho galėjo būti jau minėtas Baltijos pakrantės baronas, didelis jo genijaus gerbėjas grafas Keizerlinkas. Jis kitados draugavo su imperatorės Anos Ivanovnos favoritu diktatorium Bironu, o kurį laiką net buvo Mokslų akademijos Peterburge prezidentas, beje, nieko šiame poste nenuveikęs. (Tiesa, prie jo nuopelnų priskiriama tai, kad jis protegavo poetą V. Trediakovskį.) Dabar, kaip Rusijos pasiuntinys, jis vykdė svarbias diplomatines misijas Drezdene. Savo draugiškumą Bachui Keizerlinkas parodė ne kartą. Visai galimas daiktas, kad būtent jo iniciatyva 1747 metais Bachas buvo pa-

[66] Niekur kitur Bachas taip stropiai neišrašė *basso continuo* skaitmenų!

kviestas į Prūsijos karaliaus rūmus Potsdame. Greičiausiai Keizerlinkas įteikė Bachui reskriptą su Mišių *h-moll* dedikacijoje prašytu titulu, tik šitai atsitiko po trejų metų. Augustas III arba buvo labai užsiėmęs kova dėl Lenkijos karūnos, kurią tai prarasdavo, tai vėl išsikovodavo, arba jam atrodė, jog nedera suteikti Bachui šį titulą, nes jis jau buvo Veisenfelso hercogo kapelmeisteris. Kaip ten bebūtų, šiam hercogui mirus (1736 metais), dekretas dėl „karališkosios dvaro kapelos kompozitoriaus“ titulo suteikimo Bachui buvo pasirašytas. Jis datuotas lapkričio 19-ąja; už tai atsidėkodamas, gruodžio 1 dieną vienoje Drezdeno bažnyčių Bachas surengė daugiau kaip dvi valandas trukusį vargonų muzikos koncertą, kurį lydėjo triumfas. Turint tokį titulą, Bachui jau nesunku buvo užbaigti vaidus su Leipcigo valdžia: reikalui esant, dabar jis galėjo kreiptis pagalbos į galingą užtarėją.

PASKUTINIAI HORIZONTAI

1

Gavęs trokštamą „Lenkijos karalystės ir Saksonijos kunigaikštystės kapelmeisterio“ titulą, Bachas manė, kad dabar jo padėtis sutvirtėjo ir nesutarimai su Leipcigo magistratu pasibaigs. Ramybė įsivyravo anksčiau, prie ko nemažai prisidėjo geri santykiai su kantorato rektoriumi Gesneriu. Be to, aplinkybės susiklostė taip, kad Bachui atsirado daugiau atspėjamo nuo tarnybinių pareigų laiko: prasidėjo šv. Tomo mokyklos perstatymo darbai. Į naują, erdvų butą prie mokyklos Bachas įsikėlė 1732 metų balandžio 24 dieną, namas buvo pašventintas birželio 5-ąją (specialiai šiai progai parašyta kantata neišliko). 1733 metų pradžioje buvo paskelbtas ilgas valstybinis gedulas, mirus Augustui II (mirė vasario 2 dieną; muzika bažnyčiose buvo uždrausta iki rugpjūčio). Prieš tai ir vėliau Bachas sukūrė nemaža pasveikinimo kantatų valdovo ir jo šeimos narių garbei. Suaktyvino veiklą jo vadovaujamas *Collegium musicum*. 1731 metais iš spaudos išėjo pilnas šešių par-

titų rinkinys — „Klavyriniai pratimai“, I dalis; Bachas pradėjo rengti spaudai kitas dalis. Apskritai 1731—1735 metus galima laikyti palyginti ramiais. Ramybė truko iki 1736 metų pavasario. Pamėginę suskirstyti periodais Leipcigo laikotarpio Bacho biografiją, galėsime nustatyti tokias chronologines ribas: 1723—1729, 1730—1735; toliau pažvelgus į ateitį, nuo 1736 metų maždaug iki penktojo dešimtmečio pradžios ir pagaliau — likusieji metai. Ši periodizacija apskritai sutampa su kompozitoriaus kūrybos evoliucija.

Nuo 1726—1727 metų bažnytinėje liturgijoje jis vis dažniau atlikdavo tik senus kūrinius, apsiribodavo jų perkomponavimu („parodija“). Tačiau tai nereiškia, kad jis neberašė religinės tematikos kūrinių.

1729 metais Bachas pasiekė apogėjų kurdamas pasijas, joms suteikė kitokį vaizdinį turinį, atspindėdamas naujus muzikos stiliaus poslinkius; čia jis liko niekieno nepralenktas.

Po „Pasijos pagal Matą“ pateikė tik supaprastintą variantą to, ką jau buvo pasiekęs anksčiau,— 1732 metų „Pasiją pagal Morkų“. (Partitūra dingo, iš dalies gali būti atstatyta: muzika buvo paimta iš 1727 metų „Gedulo odės“.) Maždaug tuo pat metu Bachas iš naujo suredagavo *Magnificat*, o 1732 metais padėjo kapitališkiausio kūrinio — Mišių *h-moll* — pagrindus; mišias rašė greičiausiai iki 1747 metų, kai kurių redakcinių pataisų susilaukė ir pasijos.

1734—1735 metais Bachas sukūrė tris oratorijas. Iš esmės tai tos pačios kantatos (vėl daugiausia „parodijos“), tačiau rečitatyvams panaudotas evangelijos tekstas, todėl atsiranda panašumo į pasakojimą, užuomina į siužetą. Tokia visų pirma yra šešių dalių — susidedanti iš šešių kantatų —„Kalėdų oratorija“ ir „Velykų“ bei „Dangun žengimo“ oratorijos. Tai ankstesnių šio žanro ieškojimų rezultatas greta kitų tuo laikotarpiu negausių kūrinių. Paskutinioji kantata — Nr. 34 — parašyta penktojo dešimtmečio pradžioje (irgi „parodija“).

Šalia leidybinės veiklos ir instrumentinių kūrinių namų muzikavimui rašymo Bachas maždaug iki 1735 metų daug dėmesio skyrė koncerto žanrui: tą nulėmė jo bendravimas

su studentais — *Collegium musicum* dalyviais. Tiesa, šie kūriniai — irgi parodijos, Kėteno laikais sukurtų koncertų perdirbimai. Tačiau to laikotarpio kūrybinių ieškojimų šviesoje yra simptomiškas kompozitoriaus polinkis į rašybos manierą, kurioje galima įžvelgti būsimojo klasikinio stiliaus bruožus.

1736 metų pradžioje Bachas talkino G. K. Šemeliui sudarant giesmyną (Breitkopfo leidinys); rinkinyje buvo 954 tekstai, iš jų 69 su melodijomis ir generalboso pritarimu. Bachas šias melodijas patikrino, suredagavo, kai kurias iš jų pats ir parašė (tarp jų ir išpopuliarėjusią *Komm, süsser Tod*[67]). Šis faktas charakteringas: jis rodo, kad Bachas neliko naujos vokalinės kūrybos nuošalyje, o buvo jos centre. Tai pačiai sferai priklauso ir „Kavos" bei „Valstietiškoji" kantatos; pastarajai autorius suteikė prancūzišką paantraštę *Cantate en burlesque*[68].

Taigi matome, kad ketvirtojo dešimtmečio viduryje Bacho kūryba yra daugialypė ir labai įvairi intonaciniu-žanriniu požiūriu. Penkiasdešimtmečio slenkstį peržengęs meistras jokiu būdu negalėjo nujausti, kad gyvenimas vėl jam rezga pinkles.

1734 metų rudenį rektorius Gesneris iš Leipcigo išvyko. Lapkričio 21 dieną jo postą užėmė J. A. Ernestis, kuris buvo vadinamas „jaunesniuoju", norint atskirti nuo bendrapavardžio, anksčiau ėjusio šias pareigas. Ernestis buvo jaunas — tik dvidešimt septynerių metų (Bachas dvidešimt dvejais už jį vyresnis). Tai jau naujos formacijos veikėjas, susižavėjęs švietėjiškomis idėjomis, 1743 metais tapęs universiteto profesorium filologu. Matyt, iš pradžių kantoriaus ir rektoriaus santykiai buvo geri, jeigu pastarasis buvo Bacho vaikų krikštatėvis[69]. Tačiau jie labai skyrėsi (ir ne tik amžiumi), tad konfliktas anksčiau ar vėliau turėjo kilti, kas ir atsitiko, atrodytų, dėl visai menkos dingsties. Tačiau įsiliepsnojusios nesantaikos priežastis buvo ne tokia jau menka.

---

[67] „Ateik, saldi mirtie."

[68] Kantata burleska.

[69] Ernestis dalyvavo jų krikštynose 1733 metų lapkričio 5 dieną ir 1735 metų spalio 7 dieną.

1736 metų birželyje kilo ginčas, ką paskirti šv. Tomo mokyklos mokinių vyriausiuoju seniūnu (*Generalpräfekt*) — kas turėjo tapti vadovu pirmojo, geriausio iš tų keturių chorų, kurie buvo sudaromi iš mokyklos auklėtinių. Šis seniūnas buvo, kaip sakoma, kantoriaus dešinioji ranka. Pastarajam, suprantama, priklausė pasirinkimo teisė. Tačiau Bachas pažeidė jurisdikciją: jis nesuderino savo pasiūlytos kandidatūros su rektorium; negana to — ignoravo pastarojo sprendimą. Ginčas užsitęsė, netrūko abipusių priekaištų dėl nesąžiningumo ir įrodinėjimų melavus. Be to, ginčas gilėjo: tiek viena, tiek antra pusė ėmė abejoti kitos kompetentingumu, sprendžiant įvairius kitus klausimus.

„Rietenos dėl seniūno" (*Präfektenstreit*) detaliai aprašytos visose Bacho biografijose, tarp jų ir Alberto Šveicerio veikale. Vargu ar reikia leistis į smulkmenas. Galimas daiktas, jog išsamiame rugpjūčio 17 dienos paaiškinamajame rašte Ernestis pagrįstai teigė, jog Bachas gudravo, tai sutikdamas su jo, Ernesčio, sprendimu, tai savavališkai jo nepaisydamas: rektorius prašė magistrato narių „nepatenkinti pono kantoriaus nederamo ir nepagrįsto ieškinio... taipogi pareikšti jam griežtą papeikimą už atkaklų neklusnumą..." Po dviejų dienų, rugpjūčio 19-ąją, Bachas pateikė kontrkaltinimą, nurodydamas, kad tą dieną, kaip ir prieš savaitę, per pamaldas, rektoriui įsikišus, kilo netvarka. Skaitai šį skundą ir, žinoma, palaikai Bachą: kam, jeigu ne jam, genialiam muzikantui, spręsti, kurį iš giesmininkų išskirti ir kuriam suteikti pirmenybę chore. Tačiau susipažinus su ilgu rektoriaus raštu, datuotu rugsėjo 13-ąja, nenorom peršasi išvada, kad Bachas iš tiesų kartais savavališkai traktavo seniūno — ir savo paties — pareigas. Viskas priklausys nuo to, kaip pažiūrėsime į dviejų įtūžusių kantorato vadovų ginčą.

Rektorius mokykloje daro tvarką. Jis norėtų, kad jos auklėtiniai būtų išsilavinę žmonės. Būtent taip reikia suprasti jam inkriminuojamą frazę, esą jis tyčiojęsis iš mokinių, stropiai besimokančių muzikos, tačiau pro pirštus žiūrinčių į kitas mokyklos disciplinas; rektorius jiems pranašavo, kad geriausiu atveju jie „čirpins smuiką smuklėje". Kaip humanistas švietėjas Ernestis iš dalies teisus,

nes prasidėjus balso mutacijai didžioji šv. Tomo mokyklos auklėtinių dalis mesdavo muziką ir ieškodavo kokios nors kitos veiklos, todėl bendras išsilavinimas — būtina sąlyga užsitikrinti ateitį. Antra vertus, visiškai teisus ir Bachas, bet ne kaip kantorius, o kaip miesto muzikos direktorius: ieškodamas gerų dainininkų ir instrumentalistų, jis retai kada susimąstydavo apie jų humanitarinių žinių lygį.

Iš tikrųjų šis ginčas, kuris taip ilgai truko ir nežinia kada būtų baigęsis, jei ne poveikis iš šalies, buvo kilęs dėl subordinacijos: kaip miesto muzikos direktorius, be to, turįs ir dvaro kapelmeisterio titulą, socialinėje hierarchijoje Bachas laikė save aukštesniu už rektorių, tačiau juridiškai — kaip kantorius — buvo jam pavaldus.

...Praeina metai nuo įsiliepsnojusio ginčo pradžios, ir 1737 metų rugpjūčio 21 dieną Bachas, jau turėdamas „karališkosios dvaro kapelos kompozitoriaus titulą", dar griežčiau reikalauja, kad rektoriui Ernesčiui būtų uždrausta kištis į jo, kantoriaus, reikalus ir kad jis neprivalėtų laikytis naujų mokyklos taisyklių, kurios jį apsunkinančios ir trukdančios eiti pareigas. Tačiau ir šis pareiškimas nebuvo patenkintas. Tada Bachas ryžtasi paskutiniam žingsniui — kreipiasi pagalbos į patį Augustą III. „Mano pirmtakai šv. Tomo mokyklos kantoriai,— rašo jis spalio 18 dieną,— remdamiesi mokyklos taisyklėmis, visada turėjo teisę patys skirti seniūnus, nes jie, be abejonės, geriau už kitus numano, kuris bus tinkamesnis." Toliau išdėstoma tai, ką mes jau žinome, nurodant, kad, „grasindamas viešai išperti", Ernestis uždraudė mokiniams vykdyti Bacho paliepimus ir kad jam teko skųstis konsistorijai dėl daromų suvaržymų. Tačiau atsakymo Bachas nesulaukė. Tik gruodžio 17 dieną aukštosios instancijos davė nurodymą konsistorijos nariams išnagrinėti šį skundą. Šiame nurodyme buvo žodžiai, nulėmę palankią Bachui baigtį: jis ten pavadintas „mūsų dvaro kompozitorium". Vėlesnių dokumentinių žinių neturime, bet jeigu abi nesutariančios pusės nurimo, vadinasi, kivirčas pasibaigė.

Tačiau šie nemalonumai nebuvo Bachui paskutiniai nelemtais 1737 metais. Dar vieną smūgį, šį kartą spaudoje, netikėtai sudavė Bacho bičiulio — vargonų meistro — sūnus Johanas Šeibė. Negavęs pagal konkursą vietos kanto-

riui pavaldžiose bažnyčiose (Bachas jo kandidatūrą atmetė), Šeibė nuvyko į Hamburgą, kur ėmė leisti žurnalą *Der Critische Musicus* („Kritiškas muzikas"). 1737 metų gegužės mėnesį, šeštame žurnalo numeryje, neminėdamas Bacho pavardės (bet užuominą visi suprato), Šeibė pavadino jį „puikiausiu muzikantu", entuziastingai atsiliepė apie jį kaip apie neprilygstamą klavyristą ir vargonininką, nurodęs, kad jis „yra sutikęs tik vieną jo vertą varžovą" (turimas omeny Hendelis). Šeibė rašė, kad šis kompozitorius „sužavėtų daugelį tautų", jei atsisakytų savo pompastiškos (*schwülstige*) ir painios (*verworrene*) rašybos manieros. Jo kūriniai sunkūs, „juk jis reikalauja, kad vokalistai ir instrumentalistai savo balsais ir instrumentais atliktų tą patį, ką jis gali pagroti klavyru". Visus, net menkiausius pagražinimus jis „išrašo natomis, ir dėl to ne tik jo kūrinių harmonija netenka grožio, bet ir melodija darosi neaiški". Visi balsai supinti vienas su kitu ir visi jie sunkūs atlikti, o pagrindinis balsas neišsiskiria. Tie sunkumai ir pastangos juos įveikti visiškai nepasiteisina, nes yra nenatūralūs. Šeibė lygina neminimą vardu kompozitorių (turėdamas omeny Bachą) su 1683 metais mirusiu poetu Loenšteinu, kurio stilius buvo labai įmantrus, už ką jį smarkiai kritikavo klasicistinės dramos ir poezijos teoretikas Gotšedas.

Toks bendrais bruožais kritiško išpuolio prieš Bachą turinys. Kuo paaiškinti aštrų toną?

Vos tik išėjus žurnalui iš spaudos, buvo pareikšta nuomonių, jog tai padaryta atsikeršijant, kad Leipcigo kantorius atmetė Šeibės pretenzijas į vargonininko postą. Šių samprotavimų nusitvėrė vėlesnieji Bacho biografai, o aš leisiu sau su tuo nesutikti. Manau, kad čia nusvėrė kitos intrigos ir kad siūlo galas vedė į Leipcigą, su kuriuo Šeibė nenutraukė ryšių. Kodėl nepadarius prielaidos, kad šiame intrigų tinkle, į kurį 1736—1737 metais pateko Bachas, Šeibė tapo įpykusių jo priešų minčių reiškėju? Ernestis griovė kantoriaus autoritetą, o Šeibė tapo jo bendrininku juodinant ne tik mokyklos mokytoją, bet ir kompozitorių, kuris esą puikavęsis dvaro titulais. Tai buvo neapdairus žingsnis: vargu ar Šeibė numanė, kad bus įtrauktas į ilgą, iki 1740 metų trukusią polemiką.

Pasistenkime būti objektyvūs; tai, apie ką rašė Šeibė, iš dalies atitiko naująją rusoistinės pakraipos estetiką. Meno pagrindas — „gamtos mėgdžiojimas“. Muziką reikia išlaisvinti nuo nereikalingo sudėtingumo ir racionalumo, ji turi būti natūrali, apeliuoti į jausmus, virsti nuoširdžiu pokalbiu, dėl to ir reikia išskirti „pagrindinį“ balsą — melodiją. Kitas dalykas, kad Šeibė kaip muzikantas pasirodė ribotas, deramai neįvertino Bacho genijaus — bet tai jo nelaimė, o ne kaltė. Anksčiau išdėstyti samprotavimai apie tam tikrą priešiškų veiksmų prieš Bachą koordinaciją gali būti laikomi tik hipotetiniais: Šeibė, būdamas naujos meno krypties idėjų reiškėjas (į jo mintis apie muziką atsižvelgė Lesingas), matyt, nuoširdžiai taip manė, ir vėliau, 1745 metais, Bacho „Itališkam koncertui“ paskyrė daug pagiriamų žodžių; Hasės operas ir Grauno oratorines pasijas garbinusio Šeibės estetinei platformai šis kūrinys buvo artimesnis. Ir vis dėlto: kodėl 1737 metų poleminiame straipsnyje Šeibė nė žodžiu neužsiminė apie šį koncertą solo klavyrui, jeigu jis buvo išspausdintas dar 1735 metais?

Reikia suprasti ir Bachą, iškankintą kantorato intrigų. Iki šiol jis, visų pripažintas muzikos autoritetas, girdėdavo tik pagyras. Net tolimas jam Gotšedas savo žurnale *Biedermann*[70] 1728 metų gruodžio 20 dieną išskyrė „tris muzikos meistrus, šiais laikais darančius garbę mūsų tėvynei“. Tokie, jo manymu, Telemanas — „garsus žmogus“, Hendelis, kuriuo „žavisi visi žinovai“ Londone, ir „ponas kapelmeisteris Bachas“ — pastarasis „pirmas tarp jam lygių“ Saksonijoje. O po metų Matezonas savo išleistame „Muzikos patriote“ jo vardą paminėjo pirma Hendelio, Telemano ir kitų. Aš jau nekalbu apie tuos entuziastingus epitetus ir pagyrimus, kurių Bachui kaip atlikėjui nebuvo pagailėta Drezdene 1717 metais, Kaselyje — 1732 metais, tame pačiame Drezdene — gyvenimo pabaigoje ir t. t.

Artimiausi Bacho draugai — dalyvaujant ir jam pačiam — nutarė duoti Šeibei atkirtį. Nėra reikalo romantiškai idealizuoti Bacho paveikslo: kiekvieną išpuolį prieš sa-

70. „Padorus žmogus“ *(vok.)*.

ve arba prieš savo įsitikinimus jis iškart atremdavo, ypač aštriai šiais kovos su Ernesčiu jaunesniuoju metais. Mes nežinome, kuo konkrečiai pasireiškė jo dalyvavimas, tačiau, pažvelgę dvylika trylika metų į priekį, įsitikinsime, kad abejingumas šitokioms situacijoms jam nebuvo būdingas: net sunkiai sirgdamas, jis leidosi įpainiojamas į kitą diskusiją.

Kažkoks Bydermanas (šį kartą tai pavardė!), Freibergo gimnazijos rektorius, išspausdino veikalą, kuriame pareiškė abejonių dėl muzikos auklėjamosios reikšmės. Bachas kreipėsi į savo buvusį mokinį, Nordhauzeno vargonininką K. G. Srėterį, prašydamas duoti atkirtį. Šis prašymą išpildė ir pasiuntė recenziją Bachui susipažinti, o Bachas, matyt, iš esmės ją pataisė ir visai nesuderino pataisų su Srėteriu. Recenzija buvo išspausdinta. Jos autorius pareiškė didžiulį nepasitenkinimą mokytojo poelgiu, ir tai aptemdė paskutinius Bacho gyvenimo mėnesius[71]. Turėdami tai omeny, paklauskime: ar galėjo Bachas likti abejingas 1737—1738 metų polemikai, kai išpuolis buvo nukreiptas tiesiogiai prieš jį ir kai net Veimare gyvenusį J. G. Valterį pasiekdavo žinios apie kilusį nepasitenkinimą dėl Seibės kritinių pastabų[72].

1738 metų sausyje buvo išspausdintas Leipcigo universiteto retorikos docento magistro J. A. Birnbaumo atsakymas. Seibė nelieka skolingas ir tų pačių metų kovo mėnesį atsikerta. Birnbaumas ruošia naują atsakymą, ir ne kas kitas kaip Elijas Bachas, nuo 1737 metų gyvenęs Johano Se-

---

[71] 1749 metų gruodžio 10 dienos laiške Frankenhauzeno kantoriui G. F. Einikei Bachas patvirtino gavęs Srėterio recenziją. 1750 metų balandžio 9 dieną Srėteris rašė tam pačiam Einikei kategoriškai nesutinkąs su išspausdintu recenzijos variantu. Gegužės 26-ąją Bachas — vėlgi per savąjį Frankenhauzeno korespondentą — bandė atremti recenzijos autoriaus kaltinimus, tačiau šis pasiteisinimas Srėterio neįtikino (tai matyti iš jo laiško Einikei, rašyto birželio 5 dieną — keletą savaičių iki kompozitoriaus mirties). Laiškų autografų neliko, tačiau jų fragmentus adresatas pacitavo viename iš Matezono leidinių (1751). Koks kandus mokėjo būti Bachas, rodo pastraipa iš jo gruodžio 10 dienos laiško, kuriame Srėterio recenzuotos nelemtos publikacijos autorių Bachas vadina ne *Rector*, o *Dreckohr* („mėšlina ausis"; neišverčiamas žodžių žaismas).

[72] Šios žinios paimtos iš 1738 metų sausio 24 dienos Valterio privataus laiško.

bastiano namuose šeimos nario (*famulus*) teisėmis, 1739 metais rašo leidėjui, reikalaudamas, kad „traktatas" (naujas Birnbaumo atsakymas) būtinai būtų užbaigtas artimiausiai velykų mugei, atspaustas be rašybos klaidų, ant gero popieriaus ir pan., ir kad laiku būtų išspausdinta 200 egzempliorių; tatai ir buvo padaryta. 1739 metų birželio 30 dieną, jau nebe taip karingai gindamasis, Šeibė bando paneigti gandus, esą per išbandymą Leipcige, kur Bachas buvo vertintojas, jis nesugebėjęs pagroti fugos duota tema. (O kas, jei ne Bachas, galėjo informuoti apie tai Birnbaumą?)

Apgailestaujant tenka pripažinti, kad polemikos teorinis lygis buvo neaukštas: užuot aptarus naujosios vokiečių muzikos kelius ir perspektyvas, genialaus meistro vaidmenį ir vietą, vyravo abipusiai priekaištai ir smulkios priekabės. O ginamųjų kalbų pagrindas kartais buvo netvirtas: Bachas, girdi, rašąs ir prieinamesnes pjeses, ne vien tik sudėtingus veikalus. Tą patį vėliau teigė ir L. Micleris — greičiausiai šios kampanijos idėjinis įkvėpėjas.

Bachas ir anksčiau galėjo manyti atsikeršijęs: 1738 metų balandžio 28 dieną Leipcige jis dalyvavo princesės Marijos Amalijos sutuoktuvių ceremonijoje, kurioje, tarp kita ko, su dideliu pasisekimu buvo atlikta jo kantata Gotšedo tekstu *Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erde*[73] (muzika neišliko). Atsakydami į Šeibės išpuolius, ir Birnbaumas, ir Micleris šia kantata rėmėsi kaip kontrargumentu — harmoningo paprastumo ir prieinamumo pavyzdžiu.

Tais pačiais 1738 metais Gesneris lotynų kalba paskelbė klasikinį Kvintiliano veikalą apie iškalbos meną (retoriką) ir viename iš komentarų susižavėjimo kupinais žodžiais apibūdino Bachą. Su šio senovinio traktato turiniu tai neturėjo nieko bendra, ir tokio komentaro publikacijos negalima paaiškinti niekaip kitaip, tik aktyviu Bacho draugo įsikišimu į Šeibės išprovokuotą polemiką. Gesneris išaukština Bachą kaip nuostabų, neprilygstamą muzikos meno fenomeną ir užbaigia savo ilgoką pastabą teiginiu, kad jis „vienas keliskart pranoksta Orfėją ir dvidešimčia kar-

---

73 „Ateikit, dievai, mūsų žemės valdovai."

tų — Arioną[74]". Šis pašlovinimas neliko nepastebėtas. Vėliau jis dažnai buvo cituojamas — pirmiausia tą padarė J. A. Hileris knygoje „Įžymių muzikos meno teoretikų ir praktikų gyvenimo aprašymai" (1784).

2

Prasidėjo, sąlygiškai skirstant, paskutinė Bacho gyvenimo dekada, apie kurią stokojame dokumentinių biografinių duomenų. Viena vis dėlto aišku. Romantinės pakraipos istoriografai teigė, kad jis esą nusigręžęs nuo jį supančio pasaulio, užsidaręs savyje, nukreipęs žvilgsnį į praeitį (plg., pavyzdžiui, dabar paneigtą versiją, esą penktajame dešimtmetyje jis norėjęs atgaivinti senąjį choralinių kantatų tipą). Bachas iš tiesų „nusigręžė", tik ne nuo to meto tikrovės, o nuo tų, kuriems pagal einamas pareigas buvo pavaldus,— nuo magistrato ir konsistorijos valdininkų. Dabar, kai pasiekė aukštą padėtį socialinėje hierarchijoje, o muzikinė visuomenė pripažino jo nuopelnus, jis visai nepaisė jų nuomonės.

Baigiantis ketvirtajam dešimtmečiui jis galutinai užleido kantorato reikalus. 1740 metais buvo pakviestas muzikos teorijos mokytojas — kantorius nustojo dėstęs, bet pastabų jam niekas nebedarė. Po dvejų metų (vasario 12-ąją) jis neatvyko į ceremoniją, skirtą prorektoriaus inauguracijai. Rečiau pradėjo lankytis bažnytinėse apeigose. Naujų kūrinių neberašė — kartojo senus. Nežinoma netgi, ką jis atlikdavo iškilmingomis kasmetinių magistrato rinkimų dienomis — greičiausiai pakartodavo anksčiau sukurtas kantatas. 1739 metų laikraščio žinutėje pranešama, kad rugpjūčio 31 dieną ta proga įvyko iškilmingos pamaldos šv. Mikalojaus bažnyčioje dalyvaujant Bachui; labai gerai buvo įvertinta jo kantata Nr. 29 *Wir danken dir, Gott*[75]. Tų pačių metų kovo mėnesį, kai dėl nežinomų priežasčių

---

[74] Arionas — senovės graikų poetas ir muzikantas (VII—VI a. pr. m. e.).

[75] „Dėkojam tau, viešpatie"; ši puiki kantata, kaip matyti iš autoriaus pastabos, sukurta 1731 metais. Bachas ne kartą atliko ją ir vėliau — tebėra bažnytinėms apeigoms skirti šios kantatos tekstai, išspausdinti 1739 ir 1749 metais.

konsistorija uždraudė atlikti jo rekomenduotą pasiją, Bachas abejingai atsakė neketinąs prieštarauti — tai tik apsunkintų jį (*wäre nur ein onus*),— šie žodžiai raštininko užfiksuoti kovo 17 dienos ataskaitoje[76].

Anksčiau Bachas uoliai rodydavo pagarbą Saksonijos kurfiurstui, siųsdamas muzikines dovanas, bet dabar ir jų sumažėjo — paskutinės datuojamos 1741 ir 1742 metais. Tačiau penktojo dešimtmečio pradžioje jis tebevadovavo studentų *Collegium musicum.* Pažvelgus atgal, galima spėti, kad 1737 metais jis liovėsi dirbęs šį darbą dėl jį užgriuvusių nemalonumų: kivirčas su Ernesčiu buvo pasiekęs viršūnę, o gegužės mėnesį pasirodė Šeibės straipsnis. Tačiau audros praėjo, ir 1739 metų spalio 2 dieną koncertai Cimermano kavinėje buvo atnaujinti.

Kaip ir anksčiau Bachas daug važinėjo, kartais koncertavo kaip vargonininkas. Štai kai kurie faktai.

Gegužės mėnesį jis vėl Drezdene. Kitų metų rugpjūtyje praleido ten, pas Frydemaną, keturias savaites. 1739 metų rugsėjyje lankėsi Altenburge, kur grojo vargonais, o lapkričio mėnesį kartu su Ana Magdalena buvo Veisenfelse. 1740 metų balandžio mėnesį — Halėje. 1741 metų rugpjūtyje kokias penkias dienas praleido Berlyne, kartu su Frydemanu aplankė Emanuelį. Tų pačių metų lapkrityje Bachas vėl Drezdene, grafo Keizerlinko kvietimu; šis užsakė jam kūrinį klavyrui, vėliau — jau po Bacho mirties — imtą vadinti „Goldbergo variacijomis“. Tai buvo paskutinė Bacho kelionė į Saksonijos sostinę — prasidėjo „Silezijos karai“. 1746 metais jis atliko vargonų ekspertizę Čšortau ir Naumburgo miestuose. 1747-aisiais Frydricho II kvietimu atvyko į Berlyną — greičiausiai norėdamas aplankyti sūnų, pradžiuginusį jį antruoju anūku.

Tokie išoriniai biografijos metmenys. Kas slypi už jų?

Apie Bacho kūrybinį aktyvumą negalima spręsti pagal Leipcigo bažnyčiose atliktos apeiginės muzikos kroniką: išskyrus keturias trumpas mišias (apie 1737—1738 metus), liturgijos reikmėms jis beveik nieko nerašė. Užtat suaktyvėjo jo leidybinė veikla: nuo 1731 iki 1742 metų paskelbė

---

[76] Galimas daiktas, kad kalba ėjo apie naują „Pasijos pagal Matą“ atlikimą.

spaudoje keturis „Klavyrinių pratimų“ rinkinius, po to — „Siūblerio choralus“, Kanonines variacijas vargonams, „Muzikinę dovaną“; rengė spaudai „Fugos meną“

Bachas tvarkė savo palikimą: kai ką kūrė iš naujo, kai ką redagavo, daugiau ar mažiau taisydamas. Užbaigtus kūrinius sudėdavo, kaip mes dabar pasakytume, į atskirus aplankus. Iš vieno tokio aplanko 1744 metais ištraukė 24 preliudus ir fugas, juos suredagavo ir papildė (dabar žinomi kaip „Gerai temperuoto klavyro“ II tomas). Kituose keturiuose aplankuose — Mišių *h-moll* keturios pagrindinės dalys.

Kodėl jis taip darė? Išmeskim iš galvos atgyvenusį romantišką mitą: Bachui mažiausiai rūpėjo būsimosios kartos. Jis darbavosi mokinių, draugų, pagaliau savo paties labui, nes buvo pagautas nenumaldomos meninio tobulėjimo aistros; o kur tobulumo riba — žinoma tik jam, Meistrui...

Galimas daiktas, kad poreikis viską sutvarkyti atsirado ir dėl pablogėjusios sveikatos. Nekrologe pasakyta, kad iki 1749 metų nusiskundimų sveikata nebuvo, tačiau dar 1742 metų gegužės 25 dieną Bachas parašė testamentą Anos Magdalenos vardu. (Tiesa, tokie testamentai būdavo rašomi iš anksto, nepriklausomai nuo sveikatos būklės.)

Kuo paaiškinti Bacho leidybinį aktyvumą? Čia negalima neįžiūrėti Šviečiamojo laikotarpio idėjų įtakos. Pagyvėjo spauda, plėtėsi leidybinė veikla, drauge ir natų spausdinimas. Pagautas šios srovės, Bachas norėjo įtvirtinti ne tik asmeninę socialinę padėtį — tai jau buvo padaręs — bet ir savo profesijos meistro reputaciją. Mes jau galėjome įsitikinti, kaip jį, abejingą negatyviems Leipcigo valdžios sprendimams, užgavo polemika su Šeibe. Čia kalba ėjo apie kitką — apie muzikinį autoritetą tarp kolegų, profesijos draugų. Būtent į juos Bachas visų pirma ir kreipėsi, gyvenimo pabaigoje vis daugiau dėmesio skirdamas savo kūrinių publikacijai. Yra pagrindo manyti, kad šią jo veiklą stimuliavo bendravimas su Micleriu.

Lorencas Micleris (1711—1778) — neeilinė asmenybė. 1731—1734 metais jis studijavo Leipcigo universiteto filosofijos fakultete, kurį baigdamas parašė magistro disertaciją. Joje analizavo muzikos ryšius su filosofijos ir gam-

tos mokslų disciplinomis, tarp jų ir matematika. Disertaciją dedikavo Bachui, pas kurį, būdamas studentas, mokėsi groti klavyru ir kompozicijos teorijos. Nuo 1737 metų jis dėstė Leipcigo universitete matematiką, filosofiją ir muziką, o po metų subūrė „Muzikos mokslų draugiją", kurios spaudos organu tapo „Muzikinės bibliotekos" leidinys (nuo 1736 iki 1754 metų išėjo 4 tomai; paskutiniame yra nekrologas J. S. Bachui). Nuo 1743 metų Micleris gyveno Lenkijoje, tačiau dažnai aplankydavo Leipcigą; įsikūręs Varšuvoje, iš pradžių buvo valstybės patarėjas, vėliau karaliaus istoriografas ir dvaro gydytojas.

Tokią įvairiapusę Miclerio veiklą, be abejo, sąlygojo Šviečiamoji epocha. Ir savo vadovaujamoje Draugijoje, ir žurnale jis užsibrėžė tikslą atskleisti muzikinės kalbos logiką, remiantis psichofiziologiniais duomenimis. Jo manymu, tokią logiką ryškiausiai atskleidžia polifoninio mąstymo dėsniai, kas atitiko ir Bacho pažiūras. Todėl neatsitiktinai Micleris — savo iniciatyva ar Bacho patartas — išvertė iš lotynų kalbos į vokiečių kalbą Fukso veikalą *Gradus ad Parnassum* (Žingsnis į Parnasą), kuris buvo laikomas universaliu kontrapunkto vadovėliu.

Katras katram darė įtaką: Bachas — Micleriui ar šis (būdamas dvidešimt šešeriais metais jaunesnis už meistrą) — Bachui? To nustatyti neįmanoma, ir apskritai nežinome, kiek jie buvo artimi. (Neabejotina, kad Micleris buvo Bachui atsidavęs.) Ryšium su tuo kyla kitas klausimas: kodėl Bachas įstojo į Draugiją tik 1747 metais, praėjus devyneriems metams po jos įsteigimo? Iki tol Micleris prikalbino įstoti į Draugiją Hendelį, Telemaną ir kitus. 1755 metais prieš iširdama Draugija turėjo dvidešimt narių. Paskutinis įstojo Leopoldas Mocartas, Volfgango Amadėjaus tėvas. Vis dėlto lieka neaišku, kokios buvo jos narių funkcijos. Todėl neaiški ir priežastis, kodėl Bachas ilgai dvejojo ir galiausiai nusprendė įstoti į Draugiją. Šiuo klausimu reiškiama įvairių samprotavimų. Pateiksiu vieną jų, nors jis atrodo nepakankamai argumentuotas[77].

Stojant į Draugiją, statutas reikalavo:

a) atiduoti jos nuosavybėn savo portretą;

---

[77] Jį bandė pagrįsti G. Hokė (VDR), palaikė V. Kolnederis (VFR).

b) kasmet sumokėti tam tikrą sumą pinigų, už kuriuos buvo leidžiama „Muzikinė biblioteka“;

c) taip pat kiekvienais metais pateikti naują kontrapunktinio stiliaus kompoziciją, kuri buvo spausdinama tų pačių piniginių fondų lėšomis.

Bacho portretą 1746 metais nutapė magistrato dailininkas E. G. Hausmanas. Kompozitorius rankoje laiko natas: *Canon triplex a 6 voci* („Trigubas šešiabalsis kanonas“). Tai, taip sakant, išankstinis įnašas. 1747 metų birželyje buvo užbaigtos „Kanoninės variacijos kalėdų giesmės tema“ vargonams. 1747—1748 metais Bachas rašė kūrinį, gavusį „Muzikinės dovanos“ pavadinimą. Stimulą jį sukurti davė apsilankymas Berlyne 1747 metais. Temą pasiūlė Frydrichas II, Bachas ją pakoregavo. Šia „karališkąja tema“ jis parašė 13 įvairios formos ir apimties pjesių, pademonstruodamas nepaprastą meistriškumą ir gebėjimą panaudoti ne tik kontrapunktines temoje slypinčias galimybes, bet ir įvairiausias jos transformacijas. Kūrinys tolydžio plėtėsi: bendra jo trukmė — apie 50 minučių. Pasikeitus pradiniam sumanymui, pasikeitė ir adresatas: kūrinys, nors ir dedikuotas Frydrichui II, buvo pateiktas kaip kūrybinis įnašas Draugijai 1748 metams.

1749 metus Bachas pašventė dar griežtesnės polifonijos kūriniui —„kontrapunktams“ (t. y. fugoms), paremtiems viena tema, iš dalies gimininga panaudotajai ankstesniame opuse. Tai ne kas kita, kaip muzikinis traktatas, skirtas fugos menui.· Pomirtiniame 1751 metų leidinyje jis taip ir buvo pavadintas. Tačiau akių liga sukliudė Bachui užbaigti šį kūrinį, kuris nuo pradžios iki pabaigos polifoniškai vientisas — ne taip, kaip „Muzikinė dovana“, įvairuojanti žanro požiūriu. Spėjama, kad „Fugos menas“ galėjo būti kūrybinis įnašas Draugijai 1749—1750 metams. Tačiau nėra dokumentų, patvirtinančių šią hipotezę. Draugijos archyvų neliko, o pats Micleris tuo laiku jau tvirtai buvo įsikūręs Varšuvoje. Apie analogiškus kitų Draugijos narių kūrybinius įnašus duomenų nėra. Ar tik ji neegzistavo kaip fikcija jos steigėjo vaizduotėje?

Miclerio iškelta idėja buvo pažangi. Jo pastangas moksliškai pagrįsti muzikos plėtojimo logiką, remiantis daugiaamže polifonijos patirtim, Bachas galėjo ne tik palaikyti,

bet ir stimuliuoti. Tobulas kontrapunkto galimybių įkūnijimas genialiam meistrui rūpėjo daugelį metų, ypač — paskutiniais. Apie fugos kaip kūrinio viršūnės vaidmenį jis kalbėjosi su žinomu Berlyno teoretiku F. V. Marpurgu, aplankiusiu jį Leipcige 1749 metais. (Filipo Emanuelio prašomas, Marpurgas parašė įžanginį žodį „Fugos meno" antram leidimui.)

Tačiau ar ne paprasčiau būtų manyti, kad penktąjį dešimtmetį Bachas daug dėmesio skyrė savo kūrinių publikacijoms nepriklausomai nuo „Muzikos mokslų draugijos"? Jis spausdino juos vieną po kito, parinkdamas tuos veikalus, kurie labiausiai atitiko jo muzikines estetines pažiūras. Todėl vienoje gretoje šalia „Muzikinės dovanos" atsidūrė „Fugos menas". Be to, „kontrapunktų" rinkinio sumanymas gimė, kaip dabar spėjama, dar iki „Muzikinės dovanos" sukūrimo.

Ryšium su tuo pažymėtina, kad pradedant 1747 metais Bachas rengė spaudai išplėtotų choralo išdailų rinkinį vargonams, panaudodamas jam ir anksčiau parašytąsias. Septyniolika tokių išdailų buvo užbaigtos; aštuonioliktąją, kuri nebuvo skirta šiam rinkiniui, Bachas, jau apakęs, diktavo savo mokiniui ir žentui J. K. Altnikoliui: *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*[78].

1749 metais jį ištiko nedidelis smūgis. Kalbos apie jo pašlijusią sveikatą pasklido po visą miestą. Šv. Tomo mokyklos vadovybė pasielgė netaktiškai: birželio 8 dieną — Bachui tebesant gyvam ir veikliam! — surengė išbandymą į kantoriaus postą, kurį sėkmingai išlaikė vargonininkas ir kapelmeisteris G. Hareris — kilmingo Drezdeno dvariškio statytinis. Rugpjūčio 25-ąją per eilines magistrato rinkimų iškilmes buvo atlikta Bacho kantata *Wir danken dir, Gott*. Kas vadovavo ją atliekant, nežinia. Apie Bacho ligą ir jos pasekmes pasakoja nekrologas.

„Iš prigimties menkas jo regėjimas, dar pablogėjęs nepaprastai uoliai besimokant, ypač jaunystėje, kai jis dirbo

---

[78] „Prieš tavo sostą stoju aš"; Bachas panaudojo posmelį iš choralinės giesmės apie išgijimą nuo ligos ir aklumo — *Wenn wir in höchsten Nöten sind* („Kai mus užgriūna didžios bėdos"). 1749 metu sausio 20 dieną Altnikolis vedė vieną iš Bacho dukterų, vėliau buvo Naumburgo vargonininkas.

kiauras naktis, paskutiniais gyvenimo metais taip nusilpo, kad prasidėjo rimta akių liga[79], nuo kurios jis — iš dalies trokšdamas ir toliau tarnauti Viešpačiui ir savo artimiesiems, reikia pasakyti, visais kitais atžvilgiais dar tvirtomis dvasinėmis ir fizinėmis jėgomis, o iš dalies ir patariamas draugų, dėjusių dideles viltis į vieną akių gydytoją, tada atvykusį į Leipcigą, — manė išsigelbėsiąs padarius operaciją. Tačiau operacija buvo labai nesėkminga[80]: jis ne tik nebegalėjo matyti, bet ir visas jo organizmas, iki tol nepaprastai sveikas, dėl tos pačios operacijos ir dėl jam paskirtų kenksmingų medikamentų visiškai paliego, ir jis visą pusmetį kone ištisai sirgo. Dešimt dienų prieš mirtį jam pasirodė, kad regėjimas pagerėjo, o vieną rytą jis visai neblogai matė ir šviesos nebebijojo. Tačiau po keleto valandų jį ištiko apopleksijos smūgis, po to prasidėjo smarkus karščiavimas, nuo kurio jis, nors du labiausiai prityrę Leipcigo gydytojai dėjo visas pastangas, 1750 metų liepos 28 dienos vakarą, penkiolika minučių po devynių, šešiasdešimt šeštaisiais savo gyvenimo metais Išganytojo pašauktas tyliai ir nuolankiai užgeso."

Laidotuvių apeigos truko dvi dienas — liepos 30 ir 31.

Ana Magdalena pergyveno vyrą dešimčia metų. Ji mirė 1760 metų vasario 27 dieną.

---

[79] Bacho akis buvo pažeidusi komplikuota katarakta.— *M. D.*

[80] Operacijų buvo dvi. Tarp 1749 metų kovo 28—31 dienos ir 1750 metų kovo 5—8 dienos jas atliko žinomas to meto akių gydytojas anglas Džonas Teiloras (jis taip pat nesėkmingai operavo ir Hendelį).— *M. D.*

II DALIS

MENININKAS IR EPOCHA

ASMENYBĖ

1

Žukovskis kartą pasakė apie Puškiną: jo protas subrendo anksčiau nei charakteris. Bacho atžvilgiu šį taiklų aforizmą reikėtų pakeisti: jo charakteris subrendo anksčiau negu protas ir, galimas daiktas, muzikos genijus.

Paprastai asmenybė, kaip teigia puikus rusų pedagogas K. Ušinskis, formuojasi tarp šešiolikos ir dvidešimt trejų metų. Šis pastebėjimas iš dalies sutampa su 1563 metų anglišku amatininkų cecho statutu, pagal kurį meistro prižiūrimam jaunuoliui reikią mokytis septynerius metus. Apie pameistrį ten pasakyta, kad jis „iki dvidešimt trejų metų nenuramdomas, nesugeba teisingai spręsti ir yra nepakankamai patyręs, kad galėtų pats kreipti savo veiksmus; mokymosi laikas baigdavosi sulaukus dvidešimt ketverių metų — tada jis galėdavo vesti[1].

Bacho likimas klostėsi panašiai, išskyrus vieną svarbų punktą: jam nebuvo lemta turėti meistro, mokiusio kompozicijos. Tačiau prisiminkim: eidamas septynioliktus metus, jis palieka Liūneburgą, kurį laiką klajoja, trumpam — jau aštuoniolikos metų — įsitaiso instrumentalistu jaunesniojo Veimaro hercogo kapeloje, po to priimamas tarnauti Arnštate, kur buvo „nenuramdomas ir nepakankamai patyręs, kad galėtų pats kreipti savo veiksmus“, ir pagaliau tvirtai įsitaiso Miulhauzene, kur dvidešimt ketvirtaisiais

---

[1] Žr.: *Тревельян Дж. М.* Социальная история Англии.— М., 1959, с. 214.

gyvenimo metais veda, tampa meistru ir jau turi mokinių — savo paties pameistrių.

Iš pradžių jo gyvenimas klostėsi sunkiai: našlaitis, neturėjęs kur prisiglausti ir nuo jaunų dienų privalėjęs pats užsidirbti duoną, dėl ko negalėjęs gauti išsilavinimo universitete. Tačiau įveikiant šiuos sunkumus grūdinosi charakteris, formavosi gyvenimo iš dalies ir kūrybos pozicija. Todėl neverta perdėti Bachui tekusių išbandymų, tuo labiau dėl to sielotis. Reikia suprasti jų esmę — tą tvirtą branduolį, kuriame susiliejo jo asmenybės „valstietiškasis" ir „cechinis" pradai.

Anot romantiškos istoriografijos, jis tarsi priklausė kitam pasauliui. Apie tai kandžiai rašė Hermanas Hesė: „...prie to Bacho, kurio biografiją mes žinome ir kurį vaizduojamės pagal jo muziką, nejučiomis pridedame ir jo pomirtinį likimą: savo fantazijoje leidžiame jam, dar gyvam esant, žinoti ir tylomis šypsoti, kad visi jo kūriniai tuoj po jo mirties bus pamiršti ir jo rankraščiai nueis į makulatūrą, kad vietoj jo vienas iš sūnų pasidarys „didžiuoju Bachu" ir susilauks pasisekimo (turimas omeny Filipas Emanuelis.— *M. D.*), kad atgimusi jo muzika bus barbariškai darkoma... ir taip toliau."[2]

O iš tikrųjų Bachas turėjo daugybę rūpesčių. Jis pedantiškas, dalykiškas — kruopščiai tikrina sutartimis patvirtintų įsipareigojimų punktus, pasirašytas sąskaitas, atsitiktinio uždarbio atsiskaitymus. Praktiškas veiklumas — tipiškas biurgeriškas bruožas. Kaip biurgeris, įpratęs skaičiuoti savo dividendus ir išlaidas, jis skundėsi Erdmanui, kad 1729 metų vasarą Leipcige buvęs geras oras, dėl to mažiau nei paprastai mirę žmonių, mažiau buvę laidotuvių, ir jis, Bachas, turėjęs nuostolio — jo papildomas uždarbis sumažėjęs šimtu talerių. 1748 metais jis reiškia nepasitenkinimą Elijui, ilgą laiką pas jį gyvenusiam giminaičiui, kad šis atsiuntęs brangų vyną ir Bachui tekę užmokėti kažkiek grašių muito, o statinaitė buvusi apgadinta ir apie trečdalis vyno iš jos išbėgęs, likę tik penki bokalai. Nors ir labai užsiėmęs ir nemėgęs raštiškai bendrauti, Bachas viską aprašė kuo smulkiausiai, kaip buhalterijos re-

---

[2] *Hesė H.* Stiklo karoliukų žaidimas.— V., 1984, p. 33—34.

jestre. „...O juk taip gaila,— pridūrė jis,— kad bent lašeliui šios palaimingos Dievo dovanos teko ištekėti.“[3]

Mes nė kiek nesumenkinsime Bacho genijaus, pripažinę, kad materialiniuose reikaluose jis nenusileisdavo savo darbdaviams, o valdinius spaudė iš peties — ir vargingai gyvenusius miesto muzikantus, kuriuos kviesdavosi „iškilmingai muzikai“ atlikti (skaičiai pateikti žemiau), ir minėtą universiteto bažnyčios vargonininką Gėrnerį, ir kantorato mokinius, kuriuos versdavo perrašinėti kantatų partijas. Būtų neprotinga Bachą už tai smerkti: jo poelgius diktavo biurgeriška sąmonė, ir jis didžiavosi esąs biurgeris, nuosekliai siekdamas tiek geresnės materialinės padėties, tiek deramo socialinio statuso biurgeriškoje „bendruomenėje“.

Arnštate jam buvo nustatyta 84 guldenų 6 grašių alga (=73 taleriai 18 grašių); be to, nemokamai suteiktas butas, kuras, kai kurie maisto produktai.

Miulhauzene — su analogiškomis pragyvenimo lengvatomis — jis gaudavo 85 guldenus.

Veimare: iš pradžių 150 florinų, nuo 1715 metų — 250[4].

Kėtene: 400 talerių, o jo antroji žmona Ana Magdalena, buvusi „kunigaikščio dainininke“,— 200.

Leipcige — jis pats rašo apie tai Erdmanui — jo uždarbis prilygo 700 talerių, iš kurių kaip kantorius iš magistrato Bachas gaudavo tik 87 talerius 12 grašių, o visa kita — reguliarus papildomas uždarbis (*Accidentia*), kurį garantavo šios pareigos[5]. Bet buvo ir kitų papildomų pajamų:

---

[3] Kitame laiške Bachas atsisakė patenkinti Elijo prašymą atsiųsti jam „prūsišką fugą“ — taip Johanas Sebastianas vadino ričerkarą iš „Muzikinės dovanos“. O jeigu Elijui būtinai reikią — tegu pasiunčiąs jam, Bachui, vieną talerį — tokia šių natų vertė.

[4] Florinai ir taleriai beveik lygiaverčiai. Guldeno vertė kiek žemesnė už talerio. Taleris lygus 24 grašiams, grašis — 12 pfenigų.

[5] XVIII amžiaus pabaigoje Veimaro hercogo dvaro ministras Johanas Volfgangas Gėtė gaudavo 1600 talerių. Turint omeny, kad produktų kainos ir išlaidos kitoms ūkiškoms reikmėms padidėjo, sugretinus šiuos atlyginimus, Bacho niekaip negalima priskirti prie „nepasiturinčių biurgerių“. O juk būtent taip tvirtino Špita, pabrėždamas jo gyvenimo „kuklias sąlygas“. Dar visai neseniai dėl Špitos autoriteto ši klaidinga konstatacija buvo plačiai paplitusi bachologijoje.

privatūs užsakymai, vargonų ekspertizės ir kt. Į sumą, nurodytą laiške Erdmanui, tai neįėjo.

Pavyzdžiui, 1716 metais už vargonų ekspertizę Halėje Bachas gavo 16 talerių, už analogišką kelionę į Herą 1724 metais — 30 guldenų (o iš viso su kelionės, maitinimosi ir kitomis išlaidomis — 54). Iškilmės Augusto III garbei, kai šis 1734 metais buvo paskelbtas Lenkijos karalium, magistratui atsiėjo 246 talerius, iš jų 92 sumokėti už 132 vaško žvakes, 22 — už fejerverką ir t. t. Už kantatą Bachas gavo 50 talerių, iš kurių tik 10 sumokėjo dvidešimčiai orkestrantų; 1738 metais už „vakaro muziką" universitetas sumokėjo 58 talerius, iš jų miesto muzikantams Bachas atidavė 8; o už „Goldbergo variacijas" klavyrui grafas Keizerlinkas nepagailėjo jam šimto luidorų (=500 talerių).

Palyginkime Bacho uždarbį su kitų profesijų atstovų algomis Leipcige: miesto muzikantas — 42 guldenai, pastorius — 175, mokyklos mokytojas — 50 (sprendžiant pagal sumą, kurią Bachas mokėjo kantorate jį pakeitusiam Pecoldui), ligoninės gydytojas — apie 30 ir t. t.

Vadinasi, skaičiuojant pagal Bacho nurodytą sumą (700 talerių; į ją neįėjo kiti neoficialūs papildomi uždarbiai), jis uždirbdavo penkiskart daugiau negu eilinis pastorius (dvasininkas protestantiškame Leipcige — įžymus žmogus!). Be to, šv. Tomo kantoratas suteikė Bachui nemokamą butą — 1732 metais perstačius namą, jame buvo svečių kambarys, valgomasis, *Componirstube*, penki miegamieji ir tarnų kambarys. Jo šeimą tada sudarė devyni žmonės.

Ar reikia po viso to, kas pasakyta, stebėtis, jog Bachas jautėsi esąs biurgeris — ir dar pasiturintis?

Ir dar vienas dalykas: pomirtiniam apraše jo turtas buvo įvertintas 1122 taleriais. Tačiau suma netiksli: kai kuriuos iš daugelio muzikos instrumentų, priklausiusių Bachui, knygas, jo paties ir kitų autorių kūrinių rankraščius dar iki aprašo sudarymo buvo pasiėmę jo sūnūs. Apskritai pažintis su šiuo aprašu rodo, kad jis darytas paskubomis ir ne visas Bacho turtas jame pažymėtas.

Kaip ir bet kurio kito kompozitoriaus, Bacho muzika neduoda pagrindo spręsti, koks jis buvo žmogus — atjaučiantis kitus ar uždaras, irzlus ar geraširdis ir t. t. Subjektyvios temperamento savybės neatsispindi meninėje kūryboje; pačios šios kategorijos netikslios, kintančios, priklausomos nuo gyvenimo aplinkybių ir epochos moralinių normų. Beveik nieko negalima pasisemti ir iš skurdžių amžininkų paliudijimų, nes visi jie, pradedant nekrologu, parašyti po Bacho mirties ir daugiausia skirti, kaip įprasta, „neužmirštamo", „garbingo atminimo" velionio idealioms moralinėms savybėms išaukštinti. Studijuoti galima tik paties Bacho ranka rašytus dokumentus ir kai kuriuos bent kiek patikimus faktus.

Bacho privatūs laiškai — jų išliko tik 19 — mažai kuo skiriasi nuo jo paties oficialių raštų. Vyrauja ramus tonas, išlaikomas net tada, kai jaučiama, kad jis labai susikrimtęs — pavyzdžiui, dėl sūnaus Johano Gotfrydo Bernhardo netinkamo elgesio — arba suerzintas Leipcigo magistrato veiksmų. Asmeniniai jausmai užslėpti. Tik labai retais atvejais prasiskverbia emocionalesnis tonas. Pavyzdžiui, 1741 metais Bachas nuoširdžiai dėkoja Veisenfelso dvaro ministrui J. L. Šneideriui, atsiuntusiam jam keptos žvérienos: „...Mes ją jau sudorojome, bet geriau būtų buvę kartu su Jumis." O kaip Bachas nerimavo dėl Anos Magdalenos sveikatos, kai 1741 metais buvo Berlyne! Jo laiškai dingę, bet mes tai žinome iš Elijo atsakymų. Nuoširdžiu draugiškumu pasižymi Bacho laiškai savo mokiniams K. G. Vekeriui ir D. Nikolajui (1729).

Ir vis dėlto korespondencijoje vyrauja etiketas, savotiškas įstatų reglamentuotas braižas — beasmenis ir bejausmis. Kaip tie laiškai nepanašūs į Mocarto ar Bethoveno laiškus, kurių turinys ir stilius taip ryškiai atskleidžia asmenybes! Kas tai Bacho atveju — uždarumo ar santūrumo pasireiškimas? Sunku pasakyti. Bet atrodo, kad Bacho charakteryje būta prieštaravimų, kuriuos jis, metams bėgant, greičiausiai įveikė.

Jakobas Štėlinas, būdamas Leipcigo universiteto studentu, beveik kasdien, anot jo, susitikdavo su Bacho sūnumis. Jaunesnįjį, Filipą Emanuelį, jis apibūdino kaip paprastą, mąslų, gilaus proto, o Vilhelmas Frydemanas, jo manymu, „vaidino frantą" (*kehrte... den etwas affektierten Elegant heraus*). Paklusnus įstatymams, įpratęs sėsliai gyventi Emanuelis ir išdidus, savarankiškas, nenuorama Frydemanas tarytum įkūnijo skirtingus Johano Sebastiano sielos polius. Kuklus ir darbštus Emanuelis mėgo vienodą gyvenimo ritmą, tvarką ir, nors tarnavo Prūsijos karaliaus dvare (vėliau įsikūrė biurgeriškame Hamburge), aristokratų vengė. Ar ne toks buvo ir jo tėvas? Kita vertus, prisiminkime, kaip savavališkai jaunasis Johanas Sebastianas elgėsi, kai teko susidurti su Arnštato pareigūnais, arba kaip atkakliai, kartais smulkmeniškai, kovojo su Leipcigo magistratu. Argi šie bruožai nėra būdingi Johano Sebastiano pirmagimiui? Ar tik ne iš tėvo nesugyvenamas Frydemanas paveldėjo aistrą klajūniškai gyventi? Juk ir Johanas Sebastianas jaunystėje bastėsi it viduramžių pameistrys, iš Ordrufo nusigavo į Liūneburgą, arba nežinia kur klajojo, palikęs Liūneburgą. Surimtėjęs aistros kelionėms neprarado. Ar ne dėl to mielai sutikdavo dalyvauti naujų ar perstatytų vargonų ekspertizėje — ir dar tolimose vietose?

Jis skersai išilgai išvaikščiojo ir išvažinėjo gimtąją Tiuringiją, bet to, Saksoniją, buvo nuvykęs į šiaurės Vokietijos žemes (Hamburgą, Liūbeką), lankėsi Prūsijoje (Berlyne — 1741 ir 1747 metais), bet toliau kaip iki Karlsbado nebuvo nukeliavęs, ir tuo iš esmės skyrėsi nuo sėkmės labiau lydimų savo amžininkų — tokių kaip Hasė ir Telemanas, jau nekalbant apie Hendelį.

Bachui teko leistis į sunkias keliones. Štai apytikriai atstumai tarp miestų, kuriuose jis dažnai lankydavosi (tikslesnių skaičių nurodyti negalima, nes pašto keliai tada buvo nutiesti ne ten, kur dabar). Eizenachas — Erfurtas: apie 65 kilometrus; Erfurtas — Veimaras: 25; Kėtenas — Leipcigas: 60; Veisenfelsas — Leipcigas: 35; Leipcigas — Halė: 40; Leipcigas — Drezdenas: 120 (dabar apie 200). Atstumai buvo skaičiuojami remiantis vadinamąja „pašto mylia" (*Postmeile*), kuri maždaug prilygsta dabartiniams

penkiems kilometrams[6]. Jei kelias ėjo per lygumas ir oras buvo neblogas, pašto karieta sukardavo — įskaitant sustojimus pakeisti arkliams — ne daugiau kaip dešimt kilometrų per valandą. Tai reiškia, kad kelionei iš Leipcigo į Drezdeną Bachui reikėdavo ne mažiau kaip dvylikos valandų. Ar jis įveikdavo šį kelią per dieną, ar sustodavo nakvynei — nežinia.

Palyginimui pateiksiu keletą pavyzdžių iš vėlesnių (daugiau kaip šimtmečiu) laikų, kai ir keliai buvo geresni, ir važiuojama greičiau. Pavyzdžiui, 1839 metais markizas de Kiustinas atvyko iš Maskvos į Peterburgą ketvirtą dieną, bet važiavo „kurjerių" pašto karieta, nesustodamas nakvynei. 1834 metais vežant A. Gerceną tremtin iš Maskvos į Permę, buvo įsakyta sukarti 200 varstų per parą, o jei su nakvyne, tai apie 20 varstų per valandą. P. Anenkovas (Gogolio draugas, Puškino chronologiškai pirmojo raštų rinkinio leidėjas) 1841 metais keliavo iš Italijos šiaurės į Romą ir įveikė 350 varstų atstumą per savaitę, nuvažiuodamas per dieną ne daugiau kaip 50 (!) varstų (tiesa, reikėjo įveikti Alpes). A. Turgenevas (užsienyje gyvenusio dekabristo brolis) 1840 metais pirmą valandą dienos išvyko iš Potsdamo ir tik septintą valandą ryto nusigavo į Halę, sustojęs kelyje dviem valandoms; jis taipogi 11 valandą vakaro išvyko iš Halės ir tik 11 valandą ryto pasiekė Veimarą, o Eizenache dieną papietavęs (tarp dvyliktos ir antros valandos) atkeliavo į tą patį Veimarą vakarop.

Pastarasis pavyzdys užvis būdingiausias, nes nurodomi Bachui gerai žinomi maršrutai, tik važiuoti jam tekdavo ilgiau ir ne taip patogiai.

Kodėl jis mėgo tokias varginančias keliones?

Galimas daiktas, jos įkūnijo jaunatvišką aistrą bastytis: dabar jis gyveno sėsliai, nors ir liko nenuorama. Bet čia atsiskleidžia kitas, „valstietiškas" jo charakterio bruožas — polinkis bendrauti. Jis mylėjo vokiečių žemes, suaugo su jomis ir jose gyvenančiais paprastais žmonėmis, jų kasdieniškais rūpesčiais ir džiaugsmais; todėl ir nesi-

---

[6] Vokietijoje „pašto mylia" skyrėsi nuo vadinamosios „geografinės" (apie 7,5 km).

veržė svetur. Sėkmės lydimi jo kolegos mielai prisitaikydavo prie naujo gyvenimo būdo ir kartu prie laisvamaniškumo, kuris ribojosi su lengvabūdiškumu, o Bachas buvo auklėjamas aplinkoje, kur amatas — organiška darbo ir buities dalis. Šis amatininkiškas, cechinis pradas buvo jo biurgeriško patriarchalinio charakterio pagrindas.

Eidamas tarnybines pareigas, jis visada būdavo su peruku — to reikalavo etiketas. Ir taip pat ceremoningai paisė nusistovėjusios viešosios tvarkos. Jis gerbė feodalinės valdžios teisėtumą, o savo teises gynė, remdamasis tos valdžios įstatymais. Gynė ne tik su muzikanto, bet ir su biurgerio orumu, suvokdamas tą vietą, kurią jis užėmė luomų hierarchijoje vokiškos provincialios absoliutinės santvarkos sąlygomis. Taip jis elgėsi ne todėl, kad norėjo įtvirtinti savo asmenybę, kas būdinga Hendeliui, vėliau Mocartui ir juo labiau Bethovenui, o dėl atitekusios jam atsakingos misijos, dėl socialinės funkcijos, kurią savo genijaus dėka jis pašauktas įgyvendinti.

Biurgeriški bruožai giliai įsiskverbė į Bacho sąmonę. Šito nesuvokę, nesuprasime, kas svarbiausia jo gyvenimo pozicijoje. Ir nors prieš atvykdamas į Leipcigą dirbo Veimaro ir Kėteno dvaruose, jis netapo ir negalėjo tapti „dvariškiu" tikslia ir tikrąja šio žodžio prasme: ir ten jis liko biurgeriu, kuriam paprasti žmonės ir profesijos broliai— muzikantai artimesni už aristokratiją.

Susirašinėti Bachas nemėgo. „Be galo užsiėmusiam, jam beveik nelikdavo laiko būtiniausiems laiškams,— rašė Forkeliui Filipas Emanuelis,— todėl išsamaus raštiško pasikeitimo nuomonėmis jis negalėjo sau leisti." (Pravartu priminti, kad Bachas du kartus neatsakė į Matezono prašymą pateikti trumpas biografines žinias įžymių muzikantų gyvenimo aprašymų rinkiniui, o juk šlovei įtvirtinti tai buvo naudinga!) Tačiau, to paties Emanuelio žodžiais tariant, tėvo namai Leipcige „savo judrumu buvo panašūs į karvelidę". Tas pats Emanuelis liudija, kad nebuvo nė vieno žymaus muzikanto, kuris, viešėdamas Leipcige, nebūtų aplankęs Bacho. Namų koncertai — neatskiriama Bacho laisvalaikio ypatybė. Erdmanui jis rašė: „...galiu sudaryti šeimyninį *Concert Vokaliter* ir *Instrumentaliter* (vokalinį instrumentinį ansamblį.— *M. D.*), juo labiau kad

mano dabartinė žmona turi gražų sopraną, o vyresnioji duktė (Katarina Dorotėja.— *M. D.*) neblogai dainuoja."

Vėl suteiksime žodį Emanueliui: „...jis labai vertino: Fuksą, Kaldarą, Hendelį, Keizerį, Hasę, abu Graunus, Telemaną, Zelenką, Bendą ir apskritai visa, kas Berlyne ir Drezdene buvo ypač vertinga. Išskyrus tuos keturis, kurie čia išvardyti pirmieji, visus pažinojo asmeniškai. Jaunystėje dažnai bendravo su Telemanu, kuris, beje, ištraukė mane iš krikštinės[7]." (Prie minėtųjų pridėsime ir Valterį iš Veimaro.)

Virtuozų instrumentalistų sąrašas ne trumpesnis. Reikia turėti omeny ir mokinius, kurie nuolat jį supo ir neretai ilgai pas jį gyveno, o tarp jų buvo ir puikių muzikantų.

Iš to aiškėja, kad Bachas buvo linkęs bendrauti. Į kolegas jis žiūrėjo kaip į profesijos brolius, dirbančius tą patį darbą. Tarp kitko, labai troško susitikti su Hendeliu (1719 ir 1729 metais šis trumpam buvo atvykęs į Halę, susitikti atsisakė). Troško ne dėl varžybų, bet dėl nepasotinamo noro įgyti kuo daugiau žinių.

Ar suvokė Bachas savo genijaus didybę, kaip tai būdinga Bethovenui ir net Mocartui? Vargu. Šiuo atžvilgiu — kaip ir kai kuriais kitais — panašesnis į Bachą buvo Haidnas, suprantama, pagal gyvenimo poziciją, o ne muzikos stilių.

Norą įtvirtinti savo asmenybę sukėlė nauji laikai — Švietimosios epochos klestėjimo ir Didžiosios prancūzų revoliucijos laikotarpis. O Bachas — senovinių „cechinių" papročių atstovas. Jis jautėsi esąs ne ankstesnių tradicijų užbaigėjas ir ne naujųjų pradininkas, bet viena iš grandžių nenutrūkstamai besiplėtojančios ir atsinaujinančios muzikos grandinėje. Jai atsidavusiųjų gretoje Bachas laikė save ne aukštesniu, o lygiu su kitais, nesipuikavo, nors mes gerai žinome, kad kaip kompozitorius jis nepalyginti gilesnis ir įvairiapusiškesnis už savo amžininkus — ir ne tik juos!

Artimoje muzikinėje aplinkoje Bachas buvo, reikia manyti, kuklus, neišpuikęs, gerbė profesinį meistriškumą ir nepripažino aplaidaus, nesąžiningo požiūrio į darbą.

---

[7] G. F. Telemanas buvo Filipo Emanuelio krikštatėvis.

„...Jis negalėjo pakęsti nenuoseklumo, nukrypimų, neužbaigtumo, netobulumo“ (K. F. Krameris). Būtent šie bruožai — skyrium ar kartu,— būdingi aplaidiems mokiniams ir įvairių rangų valdininkams, trukdė jo kaip muzikanto praktiko darbui, stabdė jį; tada Bachas darydavosi irzlus, šiurkštus, nepakantus, užsidegdavo pykčiu.

Yra gana daug faktų, rodančių Bacho ūmų būdą, bet jie aiškiai iškraipomi, kai norima pabrėžti, kad jis esą buvęs nesugyvenamas. Veikiau jis buvęs palyginti ramaus charakterio (arba mokėjęs valdytis). Nėra abejonių, kad buvęs labai valingas, o kartais net užsispyręs, staigus ir šiurkštus. Niekas jo nepalaužė: nei vaikystės išbandymai, nei Veimaro hercogo areštinė, nei kivirčai su Leipcigo valdžia. Akivaizdu, jog ir kūryboje, ir gyvenime jis tvirtai siekė užsibrėžto tikslo.

Bachas nesvyruodamas ir nedvejodamas tikėjo „iš aukščiau duota“ (pasinaudosime Leibnico posakiu) Visatos harmonija, tobuliausiu būties sutvarkymu. Jis įprato taip tikėti nuo vaikystės ir tikėjo iki gyvenimo pabaigos. Tai vienas neatskiriamų biurgeriškos liuteroniškos pasaulėžiūros požymių. Labai abejotina, kad jis būtų net ir netiesiogiai dalyvavęs bažnytiniuose kivirčuose — ar kovojant ortodoksams su pietistais, ar smerkiant ankstyvųjų vokiečių švietėjų Tomazijaus bei Volfo „erezijas“, nors tai ir tvirtina Bachą studijavę Vakarų muzikologai teologai.

Tačiau nereikia pulti ir į kitą kraštutinumą: Bachas tarnavo bažnyčioje ne pareigos, o įsitikinimų skatinamas. Dirbdamas ištisus dešimtmečius kartu su pastoriais, jis puikiai pažinojo pamaldų ir bažnytinių apeigų tradicijas, jų esmę. Biblija dviem kalbom (vokiečių ir lotynų),— parankinė jo knyga.[8] Jis puikiai orientavosi, kur ir kokios bažnytinės šventės proga reikia eilinėje sekmadienio kantatoje panaudoti tą ar kitą Šventojo rašto posakį. Tuos posakius jis žinojo greičiausiai atmintinai, šalia choralų ir giesmių melodijų bei tekstų.

---

[8] Bacho bibliotekoje — pilnas Liuterio raštų rinkinys, taipogi ir retenybės: 1539 metų septynių tomų lotyniškas leidinys ir 1555 metų aštuonių tomų vokiškas.

Nors ir turėdamas tokių fundamentalių žinių šioje specifinėje sferoje, jis vargu ar dalyvavo teologiniuose ginčuose: paprasčiausiai Bachas jais nesidomėjo. Drįstu taip sakyti ne tik todėl, kad visai nieko nežinoma apie jo dalyvavimą šiuose ginčuose, bet ir todėl, kad jis apskritai vengdavo kokių nors pokalbių abstrakčiomis temomis, taipogi ir muzikos estetikos klausimais: abstraktus teorizavimas jam svetimas. Ar ne todėl jis šalinosi intelektualaus Leipcigo elito, mažai bendravo su žinomais tenykščiais profesoriais, kurių priešakyje buvo neginčijamas klasicistinės estetikos ir poezijos autoritetas Gotšedas? O jiems, savo ruožtu, Bachas greičiausiai atrodė gana „netašytas", biurgeriškai ribotas...

Jis buvo auklėjamas bažnytinėje aplinkoje, griežtai šventė bažnytines šventes, pasninkavo, gavėjo, šešios dienos prieš mirtį priėmė paskutinį patepimą. Religine pasaulėjauta jis vadovavosi ne tik tada, kai rašė muziką religinėms apeigoms, bet ir tada, kai kūrė nebažnytinius, „pasaulietiškus" kūrinius. Kūrinio pradžioje paprastai sutrumpintai pažymėdavo pagalbos kreipimąsi į Jėzų —„J. J." (*Jesu Juva*—„Jėzau, padėk"), pabaigoje—„SDG" arba „SDGI" (*Soli Dei Gloria*—„Vienam Aukščiausiajam šlovė"). Šiomis raidėmis pažymėti net tie rankraščiai, kurie buvo skirti namų muzikavimui, pedagoginiams instruktyviniams tikslams, kaip, pavyzdžiui, „Natų sąsiuvinis" Frydemanui arba „invencijos ir sinfonijos". (Panašūs pradiniai kreipiniai ir padėkos žodžiai pabaigoje yra ir kai kuriuose Haidno rankraščiuose.)

Štai dar vienas charakteringas dokumentas: generalboso esmės apibūdinimas. Nors autografas dingęs (išliko tik kopija, kurią 1738 metais padarė tikriausiai mokinys), jo turinys ir frazeologija būdingi Bachui.

„Generalbosas — tobuliausias muzikos pagrindas. Jis atliekamas dviem rankom — ir taip, kad kairioji grotų nurodytas (*vorgeschriebene*) natas, kai dešinioji groja (*greift*) konsonansus ir disonansus, kad išeitų darni harmonija Viešpaties garbei ir sielos malonumui (*Ergötzung*). Vadinasi, galiausiai ir generalbosas turi tarnauti tik Viešpaties šlovei ir dvasios atgaivai (*Recreation*). Jeigu šitai

užmirštama, nėra tikros muzikos, tik velniškas tarškėjimas ir monotoniškas triukšmas (*Geplerr und Geleyer*)." Analogiški — tik varijuojami — apibūdinimai sutinkami kai kurių kitų Bacho kūrinių („Klavyrinių pratimų", GTK ir kt.) įžangose.

Daugiausia jis vartodavo posakius, įprastus Vokietijoje nuo Liuterio laikų: *Recreation des Gemüths* ir *Gemüths-Ergötzung*. *Gemüth* šiame kontekste reiškia visą dvasinio pasaulio poslinkių bei sielos virpesių kompleksą. Todėl *Gemüthsergötzung* — ne tik jausmų patenkinimas ir pamaloninimas, bet ir dvasinio, dieviškojo prado žmoguje atgimimas, atgaivinimas (*Recreation*).

Šia teze Bachas rėmėsi kūryboje ir gyvenime. Iš to išplaukia jo geranoriškumas panašiems į save ir tiems, kuriems reikėjo pagalbos,— ar gausiems jo giminaičiams, ar mokiniams, kuriuos reikėjo aprūpinti tarnyba,— ir iš tiesų jaudinantis rūpinimasis šeima.

Bachas griežtai ugdė vaikų meilę tikėjimui ir darbui. Be to, šeimoje buvo auklėjami ne mažiau kaip šeši artimesni ar tolimesni jo giminaičiai. Atsikėlęs į Leipcigą, jis iškart (1723 metų birželio 14 dieną) atidavė į šv. Tomo mokyklą ir Frydemaną, ir Emanuelį; po pusės metų vyresnįjį užregistravo studijoms universitete. Frydemanas ten pradėjo mokytis 1729 metais, Emanuelis — 1731-aisiais.

Tėvo namus paliko: Johanas Gotfrydas Bernhardas („netikėlis") — dvidešimties metų, Filipas Emanuelis — dvidešimt vienerių (iš pradžių vargonininkavo Frankfurte prie Oderio, nuo 1738 metų buvo klavesinistas pas Prūsijos sosto įpėdinį, vėliau tapusį karalium Frydrichu II), Vilhelmas Frydemanas — dvidešimt trejų metų (vargonininkavo Drezdene, kur tėvas dažnai jį aplankydavo). Įžymiais muzikantais taip pat tapo penktasis Bacho sūnus Johanas Kristofas Frydrichas, kukliai ir sėsliai gyvenęs provincijos mieste Biukeburge ir todėl pramintas „Biukeburgo Bachu" (jo sūnus Vilhelmas Frydrichas Ernstas, paskutinis muzikantas iš Bachų giminės, mirė 1845 metais), ir Johanas Kristianas, jauniausias sūnus, vėliau išgarsėjęs Londone (kai tėvas mirė, jis buvo penkiolikos metų).

Bacho muzikinės veiklos mastai milžiniški, tačiau ne išimtiniai: to meto praktikoje tai buvo tipologinė norma. Tačiau yra viena sritis, kurioje Bachas skyrėsi nuo amžininkų — pavyzdžiui, nuo Telemano ir juolab Hendelio. Tobulai įvaldęs kompozicijos meną, Johanas Sebastianas tapo daugelio muzikantų kartų mokytoju. Jis nerašė teorinių traktatų, kaip Héinichenas, Filipas Emanuelis Bachas arba Kvancas — autorių sąrašą galėtume tęsti,— bet mokė savo pavyzdžiu. Kaip muzikos meno, jo išraiškos ir „materialiųjų" galimybių (tarp jų ir akustikos) praktikas, Bachas tikriausiai neturėjo sau lygių.

Štai du pavyzdžiai, kuriuos papasakojo Filipas Emanuelis.

„Kartą, kai jis atvažiavo į Berlyną manęs aplankyti (1747 metais.— *M. D.*), aš parodžiau jam naują operos teatro pastatą; jis iškart pažymėjo jo privalumus ir trūkumus (muzikanto požiūriu). Ten pat aš jam parodžiau didelę vaišių salę; mes užlipome į šios salės galeriją; jis apžiūrėjo lubas ir, toliau nesižvalgydamas, pasakė, kad architektą netyčia ištiko kuriozas, kurio niekas nė nenumano, būtent: jeigu kas nors keturkampės pailgos salės vienam kampe tyliai sušnabždės keletą žodžių į sieną, tai kitas, stovįs veidu į sieną priešingam kampe, visiškai aiškiai išgirs tuos žodžius, o salės vidury arba kitose vietose niekas nieko negirdės. Retas, nuostabus statybos meno šedevras! Tokio efekto priežastis — skliautuotose lubose išdėstytos arkos, kurias jis iš karto pastebėjo." Todėl nenuostabu, kad, pasak to paties Emanuelio, „jis puikiai išmanė, kaip turi išsidėstyti orkestras, ir mokėjo panaudoti kiekvieną vietą. Vienų ar kitų patalpų ypatybės jam būdavo aiškios iš pirmo žvilgsnio".

O štai kitas pavyzdys (pasakotojas tas pats): „Klausydamasis daugiabalsės fugos dideliam atlikėjų ansambliui, jis, vos tik nuskambėjus temai keletą kartų, galėjo pasakyti, kokios kontrapunkto priemonės gali būti panaudotos toliau, taip pat kokias kompozitorius tiesiog privalo čia panaudoti, ir jeigu aš stovėjau šalia jo (būtent man

jis sakė savo spėliones),— džiaugėsi ir baksnojo mane, toms spėlionėms pasitvirtinus."

Muzikantas su tokiais fenomenaliais įgūdžiais ir žiniomis paties likimo buvo skirtas tapti Mokytoju.

Johanas Martinas Šubartas, malūnininko sūnus, mokėsi, kaip teigia Valterio „Muzikos žodynas", pas Bachą nuo 1707 iki 1717 metų, po to užėmė savo mokytojo postą kaip Veimaro dvaro vargonininkas.

1708 metų gegužės mėnesį — Bachas buvo dvidešimt trejų metų — atsirado kitas mokinys, Johanas Kasparas Fogleris, kuris Gerberio žodyne (1792) pavadintas vienu geriausių vargonininkų tarp Bacho mokinių.

1721 metais, mirus Šubartui, Fogleris užėmė Veimaro dvaro vargonininko vietą (vėliau ten tapo burmistru).

Mūsų nepasiekė kitų Bacho mokinių vardai iš ankstyvojo jo pedagoginės veiklos laikotarpio. Ši veikla itin suklestėjo Leipcige, kur jis auklėjo apie aštuoniasdešimt muzikantų profesionalų, o šalia to, kantorate, per tuos pačius 27 metus išmokė apie 300 mokinių; kai kurie jų, baigę šv. Tomo mokyklą ir tapę universiteto studentais, liko jam artimi. Savo mokinius jis globojo, rašė jiems giriamas charakteristikas[9].

Žymiausi Bacho mokiniai — be jo paties sūnų — buvo Krebsas, Kirnbergeris, Agrikola, Gerberis (žodyno autoriaus tėvas), Altnikolis (Bacho žentas), Miutelis (paskutinis Bacho mokinys; 35 metus — nuo 1735-ųjų — dirbo Rygoje), Dolesas, Kitelis, Šrėteris, Šneideris, Šiūbleris, Šemelis ir kt.

Kaip Bachas dėstė?

Jis nebuvo mokytojas nūdieniu supratimu, duodantis „privačias pamokas", auklėjo senų, tolimą praeitį siekiančių cechinių tradicijų dvasia. Taip mokė garsieji italai Andrea ir Džovanis Gabrieliai, tarnavę Venecijos šv. Morkaus katedroje, arba didysis Šiucas, kaip liudijo jo mokinys K. Bernhardas. Mokytojas — gyvas ir nepasiekiamas pavyzdys, kaip reikia komponuoti ir kaip groti klavišiniais instrumentais. Jis moko, supažindindamas su savo kūri-

---

[9] Tokių rekomendacijų išliko 20. Nėra abejonės, kad jų buvo daugiau.

niais, groja juos mokiniams (pavyzdžiui, Gerberiui nusišypsojo laimė triskart išgirsti visus „Gerai temperuoto klavyro“ preliudus ir fugas, Bacho atliktus iš eilės!); mokiniai pasidarydavo jo kūrinių (net tokių stambių kaip pasijos) kopijas. Kartais pameistrių teisėmis ilgai gyveno jo namuose.

Kompozicijos pagrindų mokymasis ir atlikimo meistriškumo ugdymas — vienas nuo kito neatskiriami dalykai. Kitaip ir būti negalėjo, nes muzikos pagrindas — generalbosas. „Ir apskritai būtų juokinga,— vėliau (1774 metais) rašė Agrikola, vienas labiausiai atsidavusių Bacho mokinių,— akompanavimo ir kompozicijos meną atskirti vieną nuo kito... Juk akompanimento taisyklės moko teisingai naudoti konsonansinius ir disonansinius intervalus. Vadinasi, jos jau yra kompozicija arba mažų mažiausiai kompozicijos abėcėlė.“

Mokiniams Bachas skyrė daug dvasinių jėgų ir laiko, kantriai juos mokė ir, jei patikėsime vieno jų žodžiais, kartais dirbdavo po šešias valandas iš eilės. Bet tik su tais, kurie, Emanuelio žodžiais tariant, turėjo „gabumų sugalvoti muzikines idėjas“; tiems, kurie tokiais gabumais nepasižymėjo, rekomenduodavo mesti kompoziciją. Apskritai jis neįsivaizdavo aiškiai neįprasminto meno, o tuščio, išorinio virtuoziškumo nepripažino, tokius atlikėjus klavišiniais instrumentais vadindamas „klavyriniais husarais“.

Muzikinė mintis, anot jo,— svarbiausias dalykas. Kas jos nesuvokia, negali suprasti muzikos plėtojimo logikos. Todėl, pats būdamas didis polifonistas, kontrapunkto pratimų nelaikė svarbiausiu dalyku, nors vėliau — po paruošiamųjų užsiėmimų — teikė jiems daug dėmesio. Tuo jis žymiai skyrėsi nuo tokių teoretikų, jo amžininkų, kaip, iš vienos pusės, Fuksas su jo kapitaliniu veikalu *Gradus ad Parnassum* (1725; jį Bachas vertino), kurio pagrindas — griežtojo stiliaus kontrapunktas, o iš kitos pusės — Ramo su jo *Traité de l'harmonie* („Traktatu apie harmoniją“) (1722), kuris reikšmingas nustatant harmonijos primatą. Tarp šių dviejų polių Bachas užėmė tarpinę poziciją.

Generalboso, o mūsiškai — harmonijos ir teisingos balsavados — mokymasis buvo pagrindas. Įgytos žinios sukonkretinamos remiantis keturbalsiu choralu, kuris būda-

vo studijuojamas ilgai. Emanuelis liudijo: „...Jis iš pradžių rašė [choralo melodijai] bosą, o altą ir tenorą jie (mokiniai.— *M. D.*) turėjo sugalvoti patys. Po to jis mokė juos savarankiškai kurti bosą. Ypatingą dėmesį jis skyrė balsų išrašymui (t. y. balsavadai.— *M. D.*)... generalbosas ir choralo mokymasis — be abejonės, geriausias metodas, mokantis kompozicijos..."

Į visus keturis choralo balsus Bachas žiūrėjo kaip į melodinius. Vaizdumo dėlei jis net reikalavo, kad kiekvienas balsas būtų užrašomas ant atskiros penklinės. Bachas užduodavo bosą be skaitmenų, nevaržydamas harmonizacijos: vidurinius balsus (*Mittelstimmen* — tenorą ir altą) reikėdavo prikurti soprano (viršutinio balso) choralinei melodijai. Sunkiausias uždavinys — sukurti bosą, kuris, anot Bacho (šioje srityje jis pats buvo nepralenktas meistras!), turėjo būti paslankus.

Po to, anot vieno mokinio, sekė dvibalsių invencijų, vėliau — siuitų („galantiškų pjesių") ir pagaliau — „Gerai temperuoto klavyro" studijavimas. Pamokos greičiausiai vykdavo prie klavišinių instrumentų (klavikordo, klavesino, vargonų). Kartu buvo tobulinamas ir grojimas jais: rankos laikysena, pirštų judrumas, aplikatūra, melizmatika ir t. t. Užvis labiausiai buvo vertinamas artikuliacijos aiškumas atliekant motyvą, kūrinio visumos pajutimas ir aiškus dalijimas į frazes, ritmo pastovumas ir t. t.

Taigi pedagoginė veikla — šalia kūrybinės ir atlikėjiškos — viena svarbiausių Bacho gyvenime. Tačiau ši įvairiapusė panorama bus nepilna, jei nepakalbėsime apie jo veiklą leidžiant savo paties kūrinius.

Literatūroje apie Bachą visuomet nurodoma neįprasta dalia, ištikusi kūrybinį jo palikimą: Bachui esant gyvam, išspausdinta labai maža dalis jo kūrinių, autografai išsibarstė, kai kurių kūrinių išliko tik kopijos, kitų — orkestrinių ar vokalinių orkestrinių — tik balsai (partijos) su ne visada pažymėtais generalboso skaitmenimis, daugelis kūrinių prarasti visiems laikams. Ir kur tik nebuvo surandami rankraščiai, iki tol laikyti dingusiais! Jų paieškos galėtų sudaryti detektyvinio romano siužetą.

Bet ar toks jau neįprastas Bacho kūrybos likimas? Žiūrint mūsų akimis — taip. Tas pats ir žiūrint XVIII amžiaus

antrosios pusės veikėjų akimis, kai demokratiškėjant muzikiniam gyvenimui natų spausdinimas pasidarė neatskiriama leidybinės veiklos dalis. Tada pasikeitė ir papročiai: sustiprėjo kompozitoriaus savimonė — dabar jis rūpestingiau saugojo savo kūrinius, pagaliau ir leidėjai buvo labiau suinteresuoti kuo greičiau išspausdinti tai, kas turėjo paklausą. (Kai kuriuos Bethoveno kūrinius fortepijonui tuoj po jų sukūrimo išleido iš karto keli leidėjai!)

Tačiau Bacho laikais ir anksčiau papročiai buvo kiti, o ir patys autoriai kitaip žiūrėjo į savo kūrinius. Jie rašė daugiausia atlikdami tarnybines pareigas arba pagal mecenatų užsakymą: užsakovai buvo bažnyčia ir dvaras. Išsėmęs savo funkciją liturgijoje, kūrinys sugrįždavo pas kūrėją, apsitraukdavo dulkėmis bažnyčios bibliotekoje arba kantoriaus iniciatyva būdavo pakartojamas, bet dažniausiai jį pakeisdavo naujas kūrinys. O mecenatas, kaip tai atsitikdavo ir su dailininkų paveikslais, pasisavindavo jam dedikuotą kūrinį: jei panorėdavo — atlikdavo, arba paprasčiausiai užmiršdavo užsakymą, kaip atsitiko su Bacho „Brandenburgo koncertais“. Taip senųjų meistrų palikimas išsibarstė — rankraščiai pateko įvairiems savininkams į rankas, į miestų archyvus. Net unikali Šiuco „Dafnės“— pirmosios vokiečių operos, priklausančios genialaus kūrėjo plunksnai,— partitūra pradanginta amžiams.

O kaip žiūrėjo į savo kūrinių likimą patys kompozitoriai? Nė vienam jų, taigi ir Bachui, negalėjo šitai nerūpėti. Žinoma, jis buvo suinteresuotas, kad jo kūriniai būtų atliekami ir teisingai traktuojami, bet viskas priklausė nuo to, kur ir kokiu tikslu jie buvo atliekami.

Ar jis norėjo, kad jo religinės kantatos skambėtų ne tik Leipcigo šv. Tomo ir šv. Mikalojaus bažnyčiose — kur jis tarnavo kantorium,— bet ir kituose miestuose? Manau, kad ne, nes tai buvo jo nuosavybė, kurią pagal aplinkybes jis galėjo panaudoti kitiems tikslams, varijuoti, kartoti. Kas jam iš to, jei tie kūriniai būtų nuskambėję kitų miestų bažnyčiose? Visiškai nieko: sekmadienio liturgijos muzikos autorių pavardės nebuvo skelbiamos. Gerai atliktos pamaldos — jausmai pamaloninti, dvasia pakylėta, ir patenkinti biurgeriai skirstosi namo. Tai ne prasimanymas, o tiesa: pavyzdžiui, yra žinomas 1729 metų kovo 20 dienos Bacho

laiškas, kuriame jis atsisako paskolinti savo buvusiam mokiniui pasijos kopiją, nes ji, girdi, reikalinga ir jam pačiam. Kaip tai nepanašu į mūsų įsivaizduojamas kompozitoriaus pastangas įtvirtinti savo asmenybę! O pasaulietinės kantatos ir „iškilmingos muzikos“ kiekvieną kartą buvo rašomos kokiai nors specialiai progai. Antrą kartą tokia proga nepasitaikys, ir ši muzika nebegalės būti atlikta. Ką gi, Bachas galės ją panaudoti kitiems kūriniams: pasaulietinę kantatą, kiek pakeitęs, pavers religine.

Kas kita — natų spausdinimas, tais laikais reikalavęs daug darbo, išlaidų ir kieno nors suinteresuotumo.

Čia buvo trys galimybės: 1) dvaro — bet būtinai stambaus, įtakingo — globa; 2) magistrato iniciatyva; 3) paties kompozitoriaus iniciatyva. Paanalizuokime kiekvieną iš šių galimybių.

1. Dideliuose dvaruose Bachas netarnavo: tokie nebuvo nei Veimaro hercogystė, nei Kėteno kunigaikštystė. Vienintelės dovanõs Drezdeno dvarui — kaligrafiškai perrašytų *Kyrie* ir *Gloria* balsų (partijų) iš Mišių *h-moll* — Augustas III nematė reikalo išspausdinti.

2. Leipcigo magistratas irgi nelaikė būtina išspausdinti nors vieną iš daugelio kantatų, kurias sukūrė šv. Tomo bažnyčios kantorius. Dėl to negalima nepasmerkti magistratui vadovavusių senatorių, bet kartu negalima užmiršti Bacho ir jų nesutarimo, padidėjusio ketvirtajame dešimtmetyje. Išskyrus „rinkimines“ Miulhauzeno kantatas, Bachui gyvam esant nebuvo išspausdinta nė viena jo kantata, jau nekalbant apie pasijas, *Magnificat,* mišias ir t. t.

3. Pats Bachas nepajėgė išleisti tokių stambių kūrinių. Kas kita — pjesės klavišiniams instrumentams, kurias galėjo groti namie muzikos mėgėjai arba profesionalai. Tokių publikacijų Bachas ėmėsi praėjus trejiems metams po to, kai galutinai įsikūrė Leipcige.

Natų graviravimas — sudėtingas dalykas. Graverių nedaug, jie buvo gaudyte gaudomi. Daug ką teko daryti pačiam. Šiais sunkumais skundėsi Fransua Kuperenas, o juk jis dirbo Versalio dvare ir naudojosi karaliaus favorito privilegijomis! 1726 metais Bachas, eidamas keturiasdešimt pirmuosius metus, išleido pirmąją partitą (siuitą) iš „Klavyrinių pratimų“, vėliau kasmet išleisdavo dar po vieną

siuitą, o visas šešias kartu, pažymėtas pirmuoju opusu,— 1731 metais. Kuperenas pirmąjį savo pjesių rinkinį klavesinui išleido 1713 metais, turėdamas 45 metus. Vaizdumo dėlei palyginkime: romėniškais skaitmenimis pažymėtas rinkinio eilės numeris, po dvitaškio nurodomi publikacijos metai, po brūkšnio — autoriaus amžius:

Kuperenas			Bachas		
I:	1713	— 45	I:	1731	— 46
II:	1716—17	— 49	II:	1735	— 50
III:	1722	— 54	III:	1739	— 54
IV:	1730	— 60	IV:	1742	— 57
			„Muzikinė dovana“:		
			:	1747	— 62

Lentelė pakankamai įtikinanti, norint paneigti romantišką mitą apie Bachui tekusią sunkią dalią. Jis gyveno ir kūrė kaip daugelis kitų jo amžininkų. Vokietijoje buvo ir tokių, kuriems labiau sekėsi, kurie absoliutizmo prieglobstyje gyveno be vargo, bet greičiausiai nė vienas nežiūrėjo į savo darbą taip atsakingai kaip Bachas. Ir tikrai: neginčytina, kad nebuvo jam lygių pagal meninių atradimų genialumą.

ESTETINIS IDEALAS

1

Nelengva nustatyti, kame slypi Bacho muzikos poveikio jėga. Suvokiama daugelio dešimčių kartų, ši muzika atlaikė įvairias metamorfozes, buvo įvairiai aiškinama tiek teoriniu, tiek praktiniu (interpretacijos) aspektu, o jos poveikis vis didėjo — ypač XX amžiuje.

Bacho muzikoje įkūnytas sudėtingas pasaulis, ji prasiskverbia į visokiausių būsenų, siekių ir vilčių gelmes. Ji kviečia kartu viską išgyventi, užjausti, kartu pajusti gyvenimo džiaugsmą. Bachas būtent kviečia, o ne diktuoja savo valią kaip, pavyzdžiui, Bethovenas. Kartu tai nėra ir roman-

tikų pamėgta sielos išpažintis — ne subjektyvus išgyvenimų perteikimas, nors asmeninė gyvenimo patirtis neabejotinai pažymėjo Bacho kūrybą savo antspaudu[10]. Tačiau tai buvo patirtis, atspindėjusi ištisos epochos kultūrinius socialinius poslinkius ir kompozitoriaus kūriniuose tapusi ne vien asmenine: jo muzika byloja apie visuotinai reikšmingus, laiko neribojamus dalykus, kurie slypi sielos gelmėse ir sužadina mumyse atgarsį. Mes tartum įdėmiau įsižiūrime į save ir atskleidžiame iki tol nepastebėtas galimybes patiems pakilti. Tokia moralinės įtaigos, sugestijos jėga būdinga tikrai žmogiškam, humanistiniam menui.

Ši įtaiga atsiranda dėl Bacho ypatingo sugebėjimo ilgai išlaikyti vieną būseną: laikas tarsi ištęsiamas, jo ribos susiniveliuoja, mes tarytum pasineriame į amžinybės stebėjimą. Ši būsena gali būti — ir dažnai esti — sudėtinga, jos negalima apibūdinti vienareikšmiškai. Kad ir kiek laiko truks kūrinys — ar nedidelė klavyrinė pjesė, čakona smuikui, pasakalija vargonams, kantata arba mišios — trukmės pobūdis iš esmės liks tas pats, lėtas. Čia slypi viena svarbiausių didžiojo vokiečių meistro muzikos ypatybių.

Dabartinė muzikos procesualumo samprata išugdyta remiantis bethoveniška laiko kategorijos traktuote (ji įsitvirtino XIX amžiuje), mes nenoromis ją taikome laiko procesams Bacho kūriniuose.

Bethoveno muzikoje šis procesas dinamiškas, o Bachas „pateikia statišką idėjos būseną, nerodo jos formavimosi ir kitimo“ (Šveiceris, p. 348). Šveiceriui gimininingą mintį yra išsakęs Rimskis-Korsakovas: „...viena būdingų tos epochos muzikos ypatybių yra ta, kad visi jie mokėjo kažkaip ypatingai ilgai, pratisai jausti tą pačią nuotaiką ir neretai išlaikyti tą vieną nuotaiką (tiksliau: būseną.— *M. D.*) gana ilgą laiką“[11].

Bacho ir ankstesnės epochos muzikos „meninis laikas“ visai kitoks, negu „laikas“ Bethoveno ir romantikų muziko-

---

[10] E. Kurtas knygoje „Linearinio kontrapunkto pagrindai“ rašė: „...Bacho kūriniuose daug labiau atsiskleidžia vientisos pasaulėžiūros didybė negu subjektyvus kūrėjo jausmas“ (M., 1931, p. 144).

[11] Cit. pagal knygą: *Ястребцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 1.— Л., 1958, с. 53.

je. Bacho muzikoje intensyvi kiekviena akimirka, tarpusavy jos susietos, o jų išdėstymas statiškas. Bacho akimirkoje — amžinybė. Metaforiškai kalbant, toks lašo ir visos jūros santykis. O Bethoveno muzikoje „akimirkos"— jei turėsime omeny stambią formą (sonatos *Allegro* arba ciklą) — supriešintos, ir šis priešinimas yra stimulas, impulsas dinamiškam plėtojimui ir galutinei priešingų jėgų sintezei. Atitinkamai gimsta ir kitas vaizdas: kriokliai, garmantys į sraunią upės tėkmę ir susiliejantys su jūra. Pirmuoju atveju (Bachas) makropasaulis performuotas į mikropasaulį, antruoju (Bethovenas) iš pirminių elementų priešybės procesiškai, dialektiškai formuojamas makropasaulis. Ten vyrauja atskleidimo principas, čia — rutuliojimo.

Nurodytoje opozicijoje pasireiškė pasaulėjautos skirtumas — ne individualus, o tipologinis, įvairių istorinių kultūros tipų mąstysenos skirtumas. Paraleliniai reiškiniai pastebimi ir literatūros istorijoje. Barokinį romaną M. Bachtinas apibūdina kaip „išbandymo romaną" (turimas omeny moralinis išbandymas), o klasikinį — kaip „asmenybės formavimosi romaną"[12]. Barokiniame romane žmogus parodomas kaip nekintanti esybė — jo esmė iš anksto „suformuota" ir „nulemta"; klasikinis romanas atskleidžia jo charakterio raidą, keitimąsi, turtėjant gyvenimiškai patirčiai. Analogiškas Bacho — Bethoveno santykis.

Tai, kas duota,— nekinta; ši tezė yra Leibnico mokymo apie teodicėją („iš aukščiau nustatytos harmonijos" filosofinio aiškinimo) pagrindas; Leibnicas teigė, kad egzistuoja paralelizmas tarp to, kas dedasi sieloje, ir to, kas vyksta negyvoje materijoje. Keplerio „pasaulio harmonija" irgi rėmėsi įsitikinimu, kad egzistuoja Aukščiausias dėsnis, pagal kurį gyvoji gamta, kartu ir žmonės, buvo lyginama su kristalo struktūra arba žvaigždžių keliu dangaus skliaute. Bethovenui toks Visatos aiškinimas — svetimas, Bachui — artimas.

Tačiau pirmapradė Visatos harmonija jo pasaulėjautoje netrukdė pajusti, kad gyvenimas blogai sutvarkytas. Ga-

---

[12] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики.— М., 1975, с. 199 и далее.

limas daiktas, kad buvo ir paties Bacho — pagarbaus, doro biurgerio — nesuvokta socialinė potekstė. Tačiau dievobaimingam žmogui (o Bachas toks) svarbiausia — žemiško gyvenimo nuodėmingumas, sukeliantis kančias, sielos skausmą, gal net nusivylimą, ir dėl to jis dar labiau trokšta paguodos, patarimo, įsitikinimo, kad viltis išsipildys. Atrodytų — bent jau mums,— jog neišvengiamai turi atsirasti prieštaravimas tarp idealo, tobulumo ir realybės, netobulumo. Besigrumiančiai Bethoveno sielai tokie prieštaravimai neegzistavo: jis savaip perdarinėjo, perstatinėjo pasaulį. O romantikai šią antinomiją užaštrino — taip gimė „dviejų pasaulių" koncepcija, kurios atgarsiai girdimi A. Bloko devize: „Džiaugsmas, kentėjimas — vienas tas pats" (iš pjesės „Rožė ir kryžius"). Bachas čia nebūtų dėjęs lygybės ženklo. Jis būtų atsidavęs džiaugsmui, o kančią kentėjęs, nes viena ir kita egzistuoja kaip neišvengiami, neatskiriami būties poliai. Jie neatskiriami, nors vienas kitam supriešinti kaip gyvenimas ir mirtis, sãva ir svetima, pasaulietiška ir dvasiška. Bachas aprėpė viską — ir protėvių genus, ir jį supančią aplinką; jis gyveno ne užsidaręs nuo savo laikmečio, o jo įvykių centre. Drauge jis parodė savo kūryboje nuostabią nuojautą ir imlumą viskam, kas esminga, iš seno nustatyta, todėl minėtus prieštaravimus suvokė kaip neišvengiamus, imanentinius. Jis ir nesistengė tų prieštaravimų panaikinti, priešingus polius suartinti ar suvienyti; tai nesvarstytinos ir neatspėjamos būties paslaptys. Džiaugsmo teikia priartėjimas prie harmonijos, kančios — nutolimas nuo jos. Tarp džiaugsmo ir kančios — begalinė psichinės būsenos atspalvių įvairovė. O apskritai ši būsena pavaldi žmogaus sąmonės nesuvokiamos, už laiko ribų esančios tvarkos Aukščiausiajam dėsniui.

Kiekviena būsena išreiškia tam tikrą afektą, irgi statišką, padiktuotą pradinės muzikinės tezės. Būsena gali išreikšti — ir tai Bacho muzikoje neretai pasitaiko — sudėtinį, daugialypį afektą (*Sammelaffekt, Gesamtaffekt*), kuriame simultaniškai atsiskleidžia įvairūs tos būsenos niuansai. Afektas tipologinis, irgi nekintantis, bet kiekvienąsyk jis įkūnijamas individualiai — Bacho kūrybinei fantazijai ir išradingumui nėra ribų! Ar šis įkūnijimo variantų gausybės metodas, taip būdingas Bacho kūrybai, nėra anksčiau

apibūdintos jo pasaulėjautos rezultatas? Prie šio teiginio mes dar ne kartą sugrįšime.

Afektams išreikšti tarnauja visos priemonės — judėjimo pobūdis, motyvinė sandara, įvairių melodinių linijų susipynimas, „intonacinis gestas", faktūros tankumo laipsnis, pjesių architektonika. Tačiau nors tie afektai skirtingi, jų „trukmės" laikas išlieka tas pats.

Įsiklausę į Bacho muziką, pajusime ne tik begalę turtingų jos vaizdų, bet ir žingsnio ritmą. Tiek greita, tiek lėta Bacho muzika visada „žingsniuoja". Kai laikas statiškas, tokia žengsena sustiprina sugestiją. Žodžio „žingsnis", aišku, nereikia suprasti tiesiogiai, buitiškai: turiu omeny ritmo eigasties tolygumą. Bet ar tai reiškia, kad Bacho muzikos ritminis piešinys monotoniškas? Jokiu būdu — jis labai judrus. Kalbu apie ritmo pulsaciją.

Egzistuoja „skaičiuojamo laiko" (*Zählzeit*) vienetas. Jo pasikartojimas neišvengiamas kaip pulsas rankoje (plg. ital. *tempo della mano*), kad ir kiek šiame vienete tilptų natų ir kokia būtų jų trukmė. „Skaičiuojamas laikas" Bacho muzikoje nepriklauso nuo takto brūkšnio, kuris tiek polifoniniuose kūriniuose, tiek šokio pobūdžio pjesėse, kur homofoninė faktūra nurungia kontrapunktinę, įveikiamas akcentų variavimu. Visų svarbiausia motyvų sandara, jų artikuliacija ir ryšys. Tolygi pulsacija sukuria nenutrūkstamos judėjimo tėkmės pojūtį; judėjimas gali banguoti it potvynis, bet išlieka ritmingas. (Žr., pavyzdžiui, tolygų boso judėjimą „Pasijos pagal Matą" įžanginiame chore, kurio pagrindą — nors ir paradoksalu — sudaro sicilianos ritmas, o meninis vaizdas čia visai kitoks.)

Fransua Kuperenas rašė (1717): „Aš manau, kad mes painiojame metrą su tuo, ką įprasta vadinti ritmu arba judėjimu. Metras nustato taktų skaičių ir vienodą jų (tiksliau, takto dalių.— *M. D.*) ilgumą, o ritmas yra muzikos dvasia ir drauge siela, kurią reikia tai muzikai suteikti"[13].

Judėjimo (pranc. *mouvement*) pobūdis — vienas specifinių reiškiamo afekto požymių. J. Matezonas kapitaliniame veikale „Tobulas kapelmeisteris" (1739), remdamasis šokių pavyzdžiais, šiam klausimui skyrė daug dėmesio,

[13] *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. — М., 1973, с. 29.

kaip vėliau — J. Kvancas (1752). Laiko gradacijoms apibūdinti — nuo nepaprastai lėtų iki nepaprastai greitų — mes įpratome vartoti „tempo“ sąvoką, o po Bacho sukurtoje muzikoje „laikas“ vis labiau diferencijavosi vieno atskirai paimto kūrinio rėmuose — tempai buvo gretinami kontrasto principu; tokius tempo svyravimus galima įsivaizduoti įmantrios, vingiuotos kreivės pavidalu. Tačiau senovinėje muzikoje tai — lygus laukas: pradinis judėjimo pobūdis nebuvo keičiamas. Kontrastas galėjo atsirasti sugretinant arijos *da capo* arba orkestrinės uvertiūros padalas ir juolab savarankiškas ciklo dalis, bet ne pjesės (padalos) rėmuose: judėjimą reguliavo pasirinktas skaičiuojamo laiko vienetas.

Bachas labai retai nurodydavo tempą ir paprastai vartojo vos keletą gradacijų: *Largo*, *Adagio*, *Lento*, *Allegro*, *Vivace*[14]. Vyravo neskubus „žingsnis“, apytikriai atitinkąs mūsų *Moderato.* Bacho pasirinktą tempą, kuris, kaip ir afektas, yra tipologinis, sąlygojo ne judėjimo greitis, o pobūdis — „muzikos dvasia“, jos „siela“, kaip rašė Kuperenas. O tas pobūdis priklausė nuo natų teksto piešinio — natų trukmės santykio, balsų susipynimo, faktūros, žanro. Bacho amžininkams pakakdavo pažvelgti į šį tekstą, ir jie iškart suprasdavo, kaip reikės skaičiuoti laiką. Dėl to tempo nuorodų nė nereikėjo. Be to, jei prie rakto būdavo pažymėtas ne įprastas keturių ketvirtinių metras, o *alla breve*, tai savaime buvo aišku, kad muzikos pobūdis pakilus ir griežtas, kaip senovinėje vokalinėje polifonijoje — *in stile antico* (pavyzdžiu gali būti *Credo iš* Mišių *h-moll*).

Bachas paprastai nenurodydavo dinamikos ženklų. Ne todėl, kad būtų vengęs — kaip anksčiau klaidingai manyta — niuansų, o dėl to, kad ir čia vyravo tipologinis principas. Viską žymėjo natų teksto piešinys, kuris sąlygojo motyvo artikuliacijos ir „tarties“ agogikos galimybes, o dinamika priklausė nuo faktūros sutirštinimo ar praskaidrinimo, aukštų ar žemų registrų sugretinimo bei tonalinių-harmoninių santykių (XVIII amžiaus traktatai mokė, kad disonansas turi skambėti garsiau negu jo išrišimas). Aps-

---

[14] Kvancas skyrė (1752) keturis judėjimo charakterius: *Adagio, Andante, Allegretto, Allegro;* visos kitos gradacijos — pagrindinių tipų variantai.

kritai tempų nuorodų progresija XIX amžiaus muzikoje pasirodė tiesiogiai proporcinga niuansų detalizavimo progresijai, ir čia yra tam tikro dėsningumo. (Charakteringas pavyzdys: praėjo šiek tiek daugiau nei 50 metų po Bacho mirties, ir Černis savavališkai išmargino GTK preliudus ir fugas dinamikos niuansai.) Istoriniai muzikos procesualumo tipai neatsiejami nuo meninio laiko traktuotės, ką ryškiai atspindi tempo, dinamikos ir judėjimo pobūdžio kategorijos.

Bacho palikime ypač gausu įvairių judėjimo įvaizdžių. Šveiceris čia įžvelgė jo polinkį į garsinę tapybą. Šitokia traktuotė yra vienpusiška ir netgi — ją suabsoliutinus — neteisinga[15]. Judėjimo įvaizdžiai, užfiksuoti meno kūriniuose, sukelia daugiareikšmes — ir nebūtinai regimąsias — asociacijas. Kadangi kalbame apie muziką, svarbiausias dalykas yra vyksmas laike arba per laiko prizmę. O laikas, suvokiamas filosofiškai, gali būti ir konstantiškas, ir besikeičiantis. Bacho muzika kiekvieną kartą vis naujai performuoja dialektiškai neatskiriamus variantiškumą ir invariantiškumą. Šito analogas glūdi ne regėjimo srityje (nors ir ji negali būti ignoruojama), bet sielos virpesiuose, kas atitinka mokymą apie afektus. Tačiau už sielos virpesių slypi reikšmingesni juos valdantys dalykai — bendrieji būties dėsniai. Jie pastovūs, o judėjimas kinta.

Vargu ar kuris nors iš muzikos meno kūrėjų gali prilygti Bachui gebėjimu perteikti tokių judėjimo įvaizdžių prasmę.

Judėjimas reiškia vietos pakeitimą, o kiekvienas vietos pakeitimas sukelia erdvės vaizdinį. Toks vaizdinys slypi jau pačiame paprasčiausiame Bacho muzikos pirminiame elemente — intervale, aukštesnio ir žemesnio garso santykyje. Jis sustiprinamas perkeliant motyvą į aukštesnį ar žemesnį registrą, jį apverčiant ir pan.[16] Ekspozicinis *cantus firmus*[17] išdėstymas fugoje akivaizdžiai praplečia gar-

---

[15] Plg. kategoriškai išreikštą postulatą: „Bachas apeliuoja į konkrečius regimuosius įvaizdžius... Bachui garsinė tapyba — pati sau tikslas" (Šveiceris, p. 249).

[16] Žr.: *Курт Э.* Указ. соч., с. 55—56.

[17] *Cantus firmus (c. f.)* šioje knygoje traktuojamas kaip fugos tema ir kaip choralo tema (melodija).

sų erdvę, tai ypač ryškiai matyti išplėtotose chorinėse fugose. (Tartum prasivėręs dangaus skliautas skamba *Sanctus* Mišiose *h-moll.*) Harmonija, sukoncentruota generalboso partijoje (kurioje, anot J. G. Valterio (1708), „yra visi balsai"), tonacijų kaitos dėka irgi stiprina erdvinį skambesio „tūrio" įvaizdį, organizuoja formą[18].

Subordinuotas ir organizuojantis generalboso vaidmuo įveda naujus erdvės parametrų principus, lyginant su ankstesnės epochos kontrapunktine muzika (*stile antico*). Šio boso remiami, polifoniniai balsai juda laisviau (nes varžydamiesi vienas su kitu gali „koncertuoti") ir kartu labiau dera vienas prie kito. Ypatingą reikšmę įgyja viduriniai balsai, sutirštinantys faktūrą. Prasiplečia horizontaliai „išsidriekusių" linijų diapazonas: matavimo gylis nustatomas pagal bosinį pagrindą. Taip senai kompozicinei technikai Bachas suteikė naują gyvenimą.

Motyvų perkėlimas aiškiai matomas dvibalsiame (*Bicinium*) ir tribalsiame (*Tricinium*) išdėstyme. Jie tarsi „klajoja" iš vienos plokštuminės horizontalės į kitą. Susidaro nenutrūkstamo — varijuojamo, tačiau nekintančio — judėjimo įspūdis. (Žr. dvibalses ir tribalses invencijas arba duetus iš „Klavyrinių pratimų" III dalies.) Šitokią rašybos manierą bendrais bruožais galima apibūdinti kaip *perstatymų techniką*. Bachas ją naudoja nuolat. Perstatymai galimi ir horizontaliai arba vertikaliai kaitaus kontrapunkto dėka, kartojant motyvus įvairiuose balsuose, ir analogiškai juos kartojant per laiko tarpus. Fugoje kartojimo funkcija tenka varijuojamoms intermedijoms, o solinėse arijose, laisvos struktūros daugiabalsiuose choruose arba koncertinio tipo instrumentiniuose kūriniuose — riturnelėms.

Riturnelė, anot Valterio (1708), „rašoma vokalinių arijų pradžioje ir pabaigoje, kartojama ir po kiekvieno posmo (*Vers*); riturnele taip pat vadinama iš kelių taktų sudaryta muzikinė slinktis (*Clausula*), kuri pasigirsta pjesėje daug kartų". (Smulkiau apie riturnele grindžiamą formą

---

[18] Johanas Gotfrydas Valteris, Bacho tolimas giminaitis ir draugas, parašė „Muzikinės kompozicijos vadovą" (1708; išliko rankraštis, išspausdintas tik 1955 metais) ir pirmąjį Vokietijoje „Muzikos žodyną" (1732). Cituojant šiuos veikalus, toliau nurodomos tik jų parašymo datos.

žr. žemiau, p. 300—303.) Intermedijos ir riturnelės — svarbios grandys be paliovos judant erdvėje ir laike; jų seka ir kaita įkūnija kūrinio moduliacinį planą.

Minėtas judėjimas, kaip sakyta, išsirutulioja iš pradinės muzikinės „tezės“. Ji išdėstoma arba motyvo pavidalu, arba kaip *cantus firmus* su atsakymu, arba kaip riturnelė, aprėpianti keletą motyvų. Pastarąjį, Bacho dažnai naudojamą metodą subtiliai pastebėjo B. Javorskis viename 1925 metų laiške: „...Bachas savo kantatose... iš pradžių parašydavo *vieną elementą*, po to pridėdavo *kitą elementą*, skambantį tuo pat metu. Bacho muzikoje... vienu metu egzistuoja įvairūs elementai, jų *suma*...“[19] Toliau Javorskis aiškino, kad tai nėra šių elementų sugretinimo rezultatas ir juolab jų sintezė. Komentuodami ir pratęsdami vaisingą mokslininko mintį, patikslinsime: jo pastebėjimas taikytinas ne tik kantatoms, bet apskritai Bacho kūrybos metodui. Sutankindamas laiką ir erdvę, jis sutalpina į vieną laiko tarpą lygiateisius pagal semantinę reikšmę motyvų junginius.

Šio reiškinio nereikia sutapatinti su dvibalsiu ar tribalsiu kontrapunktu, paremtu *c. f.* Čia — kas kita: turininga lygybė elementų, *vienas kitą papildančių* ir *sudarančių komplementarinę* vienovę; būdami ir pavaldūs vienas kitam, ir palyginti nepriklausomi, jie susilieja į nedalomą srautą, kuriuo išreiškiamas daugialypis afektas. Netgi homofoninės sandaros pjesėse pirminio motyvinio elemento variantinis išdėstymas parodo jo daugiareikšmiškumą.

Pasinaudodamas M. Bachtino pasiūlytu terminu, pakartosiu: Bacho muzikos „chronotopas“ invariantiškas ir kartu kintantis, statiškas ir vidujai intensyvus[20]. Vienai būsenai ilgai nesikeičiant, susidaro įspūdis, jog „trukmės“ procese nėra „įvykių“, nes dėmesys nenukreipiamas nuo

---

[19] *Яворский Б.* Статьи. Письма. Воспоминания.— М., 1972, с. 336. T. Livanova vėliau įvedė „vienalaikio kontrasto“ terminą. Nors ir šmaikštus, šis terminas nepakankamai tikslus, nes minėtieji elementai nekontrastuoja. Be to, kyla asociacija su kita, „kontrastinės polifonijos“ sąvoka, o tai neturi nieko bendra su analizuojamu reiškiniu.

[20] Pagal antikinę mitologiją, *Chronos* valdo Laiką; „topas“ — senovės graikų sutrumpintas erdvės, topikos, žymėjimas. Termino paskirtis — pabrėžti erdvės ir laiko kategorijų vienovę meno kūrinyje.

vieno „objekto" į kitą: šis objektas kruopščiai, nuodugniai apžiūrimas, jam būdingos savybės logiškai „apsvarstomos", visapusiškai parodomos[21].

Gyvenimas kupinas įvykių: jie ženklina gimimą ir mirtį, metų laikų ir socialinių kultūrinių reiškinių kaitą, asmenybės dvasinio brendimo etapus ir jos sielos atsinaujinimą. Realaus gyvenimo ir meninės realybės įvykiai yra gairės laiko judėjimo procese. Įvairių menų gretoje šios gairės ryškiausiai juntamos teatrinių žanrų dramaturgijoje. Mes turime omeny ir muzikinę dramaturgiją, nesusietą nei su žodžiu, nei su scena. Vadinasi, ir muzikos procesualume yra savi „įvykiai". Šis klausimas iki galo dar neištirtas ir reikalauja patikslinimų. Tačiau neabejotina, kad ten, kur nelaukta slinktim pertraukiama judėjimo inercija arba euristiškai numatoma (o vėliau ir pasiekiama) kulminacija,— ten ir atsiranda „įvykio" pojūtis. Kai „veiksmas", įkūnijamas įtampos didinimu arba netikėtu kontrastu, pasisuka, dėmesys sutelkiamas suvokti „įvykiui", kuris duotos kompozicijos sąlygomis gali būti laikomas lemiamu veiksniu — arba vienu iš tokių. Tai semantiniai kūrinio mazgai, jo dramaturgijos ramsčiai.

Iš šių pozicijų reikia pripažinti — ir visi mūsų samprotavimai veda prie tokios išvados,— kad Bacho muzikoje, apskritai paėmus, „įvykių" nedaug. Čia tiktų palyginimas su tapyba, žinoma, neužmirštant, kad ir pati medžiaga, kuria naudojasi dailininkas ir kompozitorius, ir abiejų menų išraiškos priemonės skirtingos.

Nuo Renesanso epochos įsigalėjo linijinis-perspektyvinis paveikslo komponavimo principas. Imkime, pavyzdžiui, daugiafigūrinę kompoziciją: ją organizuojantis pradas yra perspektyva; vadinamasis linijinės perspektyvos centras sutampa su horizonto linija. Kitoks figūrų santykis ikirenesansinėje tapyboje: ten jį sąlygojo ne perspektyvos centras, o vaizduojamųjų objektų semantinių reikšmių hierarchija; kuo figūra svarbesnė, tuo stambesniu planu ji vaizduoja-

---

[21] Ar ne analogiškai žiūrima į baroko epochos prozą, kurioje tas pats objektas ar įvykis nušviečiamas įvairiais aspektais? (Žr.: *Виппер Ю.* О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. — М., 1969, с. 54.)

ma — tarytum priartinama prie žiūrovo, pažeidžiant jam įprastą erdvės suvokimą. Taip buvo tapomos ikonos. P. Florenskis pirmąjį principą pavadino „vienacentriu“, antrąjį —„daugiacentriu“[22]. Manau, kad šiais terminais galima pasinaudoti ir apibūdinant Bacho kūrinių architektoniką.

Daugiacentrė kompozicija nepavaldi vienam bendram „perspektyvos centrui“: jos plėtojimo fazes jungia įvairūs mazgai, įvairiai susikertančios, pasistumiančios linijos, fazių tarpusavio santykiai nestabilūs. Žinoma, tai nereiškia, kad Bacho muzikos turinys primena ikonų tapybą — kartoju, jog kalbame apie kompozicijos metodą.

Ir vis dėlto reikia padaryti korektyvą. Jeigu kaip linijinės perspektyvos analogus pasirinksime tonalumo ir dinamikos parametrus, kurie didele dalimi sąlygoja plėtojimą klasikinėje muzikoje, negalėsime nepripažinti, kad Bacho kūriniuose, ypač koncertiniuose instrumentiniuose, pasireiškia ir vienacentrės kompozicijos bruožai. Bacho sukurtas stilius yra *polifoninis harmoninis,* ir tą reikia visada prisiminti: remdamasis praeities muzikos tradicijomis, Bachas žvelgė ir į ateitį. Kad ir kaip svarbūs organizuojantys tonaliniai-harmoniniai centrai, jie labiau užtušuoti nei pabrėžti ir toli gražu ne visada žymi kulminaciją. Bet ir šio teiginio nereikia absoliutinti. Pavyzdžiui, nepastoviõs struktūros ir trapaus piešinio alemanda iš šokių siuitų artimesnė daugiacentrei kompozicijai, o homofoniškesnėje sarabandoje labiau pasireiškia harmoninio faktoriaus vaidmuo. Išvesdami paralelę su vienacentre ar daugiacentre kompozicija, nužymėjome bendrąją tendenciją, kurią toliau konkretinsime, nagrinėdami stambių vokalinių instrumentinių kūrinių — pirmiausia pasijų — architektoniką.

Dabar galima tiksliau pagrįsti teiginį, kodėl Bacho muzika negausi „įvykių“ (vėl pabrėšiu: iš esmės, o ne atskirais atvejais). Įtampos zonos — semantiniai mazgai — joje išsklaidytos. Jos santykiauja įvairiuose kompozicijos lygmenyse paralelizmais, disimetriškais ir analogiškais pakartojimais per mažesnį ar didesnį atstumą, sujungiant intonaciniais variantais. Šiuos elementus diktuoja pradinė

---

[22] G. Vėlflinas supriešino plokštuminę kompoziciją su gilumine (*flächenhafte — tiefenhafte Komposition*).

tezė, tarkime, riturnelė, kuri taip prisodrinta „įvykių“, kad persmelkia visą kūrinį, o cikle — atskirą numerį ar dalį. Lėtųjų dalių tezėje slypinti kinetinė energija „vyniojama“ pamažu, įtemptai, o greitose tokatinėse-motorinėse dalyse veržliai išsitiesia it įtempta spyruoklė (žr. koncertų finalus arba šokių siuitų žigas). Atsiradę nelaukti enharmonizmai, sumažinti septakordai ir pan. nesukelia stambaus plano pojūčio: judėjimas perkeliamas į kitą plokštumą, į kito aukštumo registrus, o „žingsniavimas“ išlieka tolygus. Kaip patyręs, iškalbos meną įvaldęs oratorius Bachas, tokių posūkių padedamas, dar labiau pabrėžia kalbos turinį, nekeisdamas jos bendros krypties.

„Mikroįvykių“ gali būti ir daug: būtent jie pagražina ir pagilina muzikinės kalbos vientisumą. Motyvų „gyvenimas“ reiškia jų modifikacijas, variantus, balsų sukeitimą vietomis ir t. t. Reikia mokėti įsiklausyti į tokias detales, kai perteikiama ilgai plėtojama, vidujai vientisa būsena.

Pastarasis teiginys neprieštarauja tam, kas jau buvo pasakyta. Statišką laiką mikroįvykiai padaro kintamą, leidžia įvairiai pažvelgti į vieną objektą. O stambūs įvykiai, kuriuos esame įpratę suvokti klausa Vienos klasikų ir pobethoveniškos epochos kompozitorių didelės apimties kūriniuose, reikalauja dėmesio, nukreipto į kulminacines zonas, „perspektyvos centrus“. Prie tokių formos organizavimo principų Bachas kartais priartėja (žr., pavyzdžiui, II „Angliškos siuitos“ preliudą arba V „Brandenburgo koncerto“ I dalies kadenciją klavesinui, kuri paruošia tariamą reprizą). Bet tai tik priartėjimas, bendrai vokiečių meistro kūrybos manierai nebūdingas, nors ir praturtinęs jo vientisą ir kartu įvairialypį stilių, kuriame suvienytos skirtingos meninės tendencijos.

Šiuo atžvilgiu Bachas nei „pralenkė“ savo laikmetį, nei „atsiliko“ nuo jo: jis tiesiog buvo epochos lygyje, tiksliau — naujausių ieškojimų centre, skleidusiame spindulius į visas puses. Bachas įsitvirtino senosios vokiškos mokyklos pozicijose. Visi, kurie apie jį rašė jam dar esant gyvam, pabrėžė jo muzikos skambesio tirštą daugiabalsumą — vieni smerkdami (anot J. Šeibės, Bacho kūriniuose „visiems balsams tenka skambėti kartu, be to, atlikti juos vienodai sunku, taigi nė nesuprasi, kuris balsas svarbiau-

sias“), kiti pritardami, pažymėdami tobulą kontrapunktą ir neregėtai prisodrintus vidurinius balsus, teikiančius muzikai skambumą (L. Micleris, F. Marpurgas).

Skambumas, balsų sodrumas (*Vollstimmigkeit*) — ankstesnės tradicijos požymis, tačiau jis paremtas generalbosu, o čia Bachas buvo savo laikmečio lygyje. Šveiceris apie tai vaizdžiai rašė: „Trapus ir sudėtingas akmeninis ornamentas, puošiantis Štrasburgo katedros fasadą, laikosi tik dėl to, kad jis sutvirtintas visu pluoštu plonų geležinių strypelių; drąsi Bacho obligatinių partijų harmonija ieško analogiškos paramos: ją palaiko *continuo*“[23]. Visi XVIII amžiaus pirmosios pusės traktatai kompozicijos pagrindu laiko generalboso mokslą (autoritetingiausio tokio traktato autorius yra Bacho draugas, Drezdeno muzikantas J. D. Heinichenas, 1728). Bacho meniniai atradimai šioje srityje tiesė kelius į ateitį.

Vokiečių muzikos meistrai, turėję tiesioginį poveikį Bachui — tai Bukstehūdė, Bėmas, Pachelbelis, Teilė (Šiuco mokinys, „vokiško kontrapunkto tėvas“, kaip jį vadino amžininkai), Šeitas, Šelė, Kūnau. Bachas daugeliu atžvilgių liko ištikimas estetiniam jų idealui, nes buvo tvirtai susigyvenęs su senaisiais biurgeriškos Vokietijos papročiais. Kartu Bachas buvo nuostabiai imlus viskam, kas nauja muzikos mene. Jo žinių troškimas begalinis: *stile antico,* kilusį iš Nyderlandų mokyklos ir apvainikuotą Palestrinos, jis derino su naujuoju itališku stiliumi *concertato*. Polinkis į polifoninę rašybą, o plačiau — ir į muzikinio mąstymo polifoniškumą Bacho kūryboje išliko nepakitęs, gyvenimo pabaigoje net sustiprėjo. Kartu jis perėmė ir homofoninės kantilenos vaizdines galimybes, dėl to vėl atsidūrė savo laikmečio lygyje. Tačiau Bacho polifoninis-harmoninis stilius įvairiapusiškesnis, gilesnis ir turiningesnis už daugelio jo amžininkų ir tėvynainių paviršutinišką homofoninį melodingumą.

---

[23] Šveiceris, p. 247. Ši katedra vadinosi *Münster* — šventosios mergelės Marijos vienuolynas; joje suderintos visos viduramžių architektūros stadijos — nuo ankstyvosios romaniškosios iki brandžios „liepsningos“ gotikos (XI—XV a. a.). Apie šią katedrą susižavėjęs rašė Gėtė autobiografinėje knygoje „Poezija ir tiesa“.

Tą patį matome ir žanrų pasirinkimo srityje. Maždaug nuo trečiojo ketvirtojo dešimtmečių Vokietijoje vyraują operos ir religinės oratorijos žanrai Bachui buvo nepriimtini. Jis —„garsų architektas“ (taiklus Šveicerio apibūdinimas!) — bodėjosi neišbaigta šių kūrinių struktūra, kompozicijos vienaplaniškumu. Štai kodėl Drezdeno operos spektaklius jis esą vadinęs „madingomis dainelėmis“. Užsimojusiam įkūnyti muzikoje tai, kas esmingiausia ir nepavaldu laikui, jam buvo svetimi ir avantiūriniai pramoginiai šių kūrinių siužetai. Svarbiausi žanrai, kuriais rėmėsi Bachas, tradiciniai: choralo išdailos, preliudai (tokatos) ir fugos, šokių siuitos, kantatos, pasijos, mišios. Bet neliko jo nepastebėti ir nauji žanrai, pirmiausia koncertas, taipogi koncertiškumo principai, pagaliau operos išraiškos priemonės.

Būtent tuo Bachas ir savitas: žanrų hierarchija, jų sąveika atskleidžia menininko estetinio idealo specifiką. Čia pasireiškia ir tipiški bruožai, būdingi istorinei epochai, ir individualūs, būdingi konkrečiam menininkui. Pagal žanrų pasirinkimą Bachas greičiau konservatyvus, nes laikosi tradicinių modelių. Tačiau tuos žanrus Bachas atnaujino išraiškos priemonėmis, polifoniją praturtino tonaciniais-harmoniniais faktoriais, o homofoniją polifonizavo.

Viskas priklausys nuo to, kaip, iš kokių pozicijų vertinsime Bacho palikimą. Tiems, kurie jį laiko senų tradicijų sergėtoju, jis —„tobuliausios muzikinės gotikos“ (Šveiceris) įsikūnijimas; kitiems, kurie pagrįstai vertina šių tradicijų traktuotei Bacho suteiktą atnaujinimą, jo muzika atrodys „klasiška“ (E. H. Mejeris). Tačiau abu šie požiūriai vienpusiški. Didis sintetiškas Bacho genijus pagilino ankstesnių modelių turinį, o naujuosius modelius priartino prie to turinio, kuris susiformavo evoliucionuojant didžiajai nacionalinei vokiškai tradicijai.

Bachas gyveno pereinamuoju laikotarpiu, kai meninėje mąstysenoje itin išryškėjo riba tarp naujo ir seno. Jis stengėsi šalinti tą ribą, nevengdamas naujovių, ir kartu nepaisė draudimų, kurie stiliui, įžengusiam į užbaigos stadiją, atrodė būtini. Bacho kūryboje koncentruotai išreikšti šio stiliaus bruožai ir galimi keliai žengti toliau.

Istoriniai kultūros tipai, juos sąlygojantys bendrieji arba nacionaliniai dėsningumai, jų makro- ir mikrosistemos pasikeičia ne iš karto. Yra ryšys tarp to, ką paliko ankstesnės kultūros tradicijos („kultūros atmintyje"), ir to, ką žada rytdiena. Šio ryšio dialektika lemia meno stilių santykio dinamiką. „Izoliuotų gretų istorija nežino... Istorinis požiūris sukuriamas tik nustatant vienos gretos sąveiką su kita ir kaip jos priklauso viena nuo kitos"[24]. Šitoks vienintelis teisingas mokslinis požiūris išplečia meno reiškinių — ypač istorijos lūžio momentais — pažinimo galimybes. Skirtingoms kultūrinėms-istorinėms epochoms priklausantys reiškiniai gali egzistuoti vienas šalia kito, nes pati visuomenės struktūra dinamiška ir nuolat vystosi. Bet kai pamažu besikaupiantys naujos epochos bruožai ima aiškiai prieštarauti senajai estetinių konvencijų sistemai, prasideda lūžis. Permainos kultūros tipe, meninėje mąstysenoje, meno socialiniame funkcionavime jau pribrendo, bet dar neįvyko. Prieštaravimų kulminacija sudaro lūžio momentą. Jis gali būti trumpas (tuo atveju nurodyti tipai pasikeičia greičiau), gali būti ir ilgas, užtrukęs. Viskas priklauso nuo istoriškai konkrečios socialinės-kultūrinės situacijos.

Grįžkime prie mūsų paralelės: Bachas — Bethovenas.

Bethoveno gyvenimas beveik lygiomis dalimis atitenka XVIII ir XIX šimtmečiams (30 ir 27 metai). Bet Didžioji prancūzų revoliucija, atvėrusi naują žmonijos istorijos erą, nutvieskė kompozitoriaus jaunystę, ir Bethoveno kūryba visa savo esme pakrypo į XIX amžių.

Bacho likimas buvo kitoks. Tik 15 metų jis gyveno XVII amžiuje ir apie 50 — XVIII-ajame. Vis dėlto jis daug ką perėmė iš ankstesniojo amžiaus, kuriame įvyko didelis kultūrinis-istorinis persilaužimas ir iš kurio sklido stiprūs impulsai, peržengę šio audringo ir labai prieštaringo amžiaus chronologinę ribą. Vokietijoje tokie impulsai buvo gyvybingi. Jų veikiama susiformavo kūrybinė Bacho pozi-

---

[24] *Бахтин М.* К эстетике слова. — В кн.: Контекст. 1973.— М., 1974, с. 264.

cija; ji pasirodė esanti gana pastovi, o kartu ir atvira vėlesnių stilių įtakoms.

1600 metais kaip eretikas ant laužo buvo sudegintas Džordanas Brunas. Tokiu aktu — viduramžių religinio fanatizmo atgyvena — prasidėjo šimtmetis, Vakarų Europoje neturėjęs lygių pagal nesibaigiančius karus, maro ir bado epidemijas, nusinešusias milijonus gyvybių. Epochos išvakarės — tai „kontrreformacijos ir feodalinės reakcijos, absoliutinės monarchijos įsitvirtinimas ir Nyderlandų revoliucija, pradinis nacijų formavimasis, Lepanto mūšis (jame dalyvavo Servantesas.— *M. D.*), „Nenugalimosios armados“ žuvimas (Ispanijos, iki tol galingiausios Europoje valstybės, pralaimėjimas Anglijai.— *M. D.*) ir Baltramiejaus naktis“[25].

Bet XVII amžius — tai ir „naujos epochos meno ir mokslo pradžia“[26]. Įvairiose mokslo srityse iškyla tokie garsūs vardai kaip Galilėjaus, Dekarto, Spinozos, Paskalio, Hiuigenso, Leibnico, Komenskio ir kitų. 1665 metais iš spaudos išeina pirmieji moksliniai žurnalai, o iki tol nepajudinamai įsigalėjusią lotynų kalbą pradeda išstumti nacionalinės kalbos (pavyzdžiui, Prancūzijoje steigiama Akademija, kurios uždavinys —„sudaryti kalbos žodyną... sutvarkyti gramatiką“)[27].

Tarp didžiausių šio amžiaus menininkų — Kornelis, Moljeras, Miltonas, Kalderonas, Velaskesas, Rembrantas, Monteverdis, Liuli, Perselis, Šiucas. Atnaujinami ankstesnieji meno stiliai ir žanrai, gimsta nauji, tarp jų — opera. Nors ir paradoksalu, žiaurūs išbandymai nepaprastai iškėlė žmogaus dvasią — maištingą, kupiną nerimo ir vilčių, įdomių ieškojimų, intensyvių apmąstymų apie gyvenimą ir mirtį, apie egzistavimo laikinumą ir amžinojo laiko begalybę.

Stichinių nelaimių uraganas nušlavė Renesanso idėjas, pastačiusias žmogų į Visatos centrą. Atgimė seni, viduramžiais atsiradę, tačiau dabar kitaip traktuojami religiniai

---

[25] *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве.— М., 1970, с. 453.

[26] *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы.— М., 1975, с. 215.

[27] Žr.: У истоков классической науки.— М., 1968.

įvaizdžiai, ir kosmogoninės koncepcijos. Ir vis dėlto humanistinės Renesanso idėjos kaip ir anksčiau skaidrino pažangių mokslininkų, filosofų, menininkų protus: būdami bręstančių valstybinių teisinių, socialinių ir ideologinių konfliktų liudininkai arba tiesioginiai dalyviai, jie ir toliau stengėsi įtvirtinti asmenybės pradą. Didelių ar mažų absoliutinių monarchijų valdžios stiprinimas, sakytum, rodo visuomenės „refeodalizavimo" tendencijos pastovumą, tačiau pamažu, o kartais ir su netikėta jėga (pavyzdys — Kromvelio vadovaujamas revoliucinis perversmas Anglijoje) formavosi naujõs, buržuazinės socialinės struktūros bruožai ir vis labiau reiškėsi biurgeriška, „trečiojo luomo" savimonė, kas XVIII amžiuje ir baigėsi feodalizmo kaip sistemos žlugimu[28].

Sudėtingas pasirodė prieštaravimų kamuolys, tame šimtmetyje atvedęs į didįjį kultūrinį persilaužimą. Imant Europos mastu, šis persilaužimas buvo labai ryškus, nacionalinėse mikrosistemose pasireiškė įvairiai, o Vokietijoje užtruko. Nepaisant skirtumų, epochos meninės tendencijos turėjo bendrų bruožų: formavosi naujas estetinio idealo tipas.

Pastaroji sąvoka daugiaklodė: ji aprėpia menininko požiūrį į pasaulį ir šio požiūrio santykį su tikrove. „Kiekvienoje kultūroje, atspindinčioje konkretų istorinį laikotarpį ir jo raidą, privalo būti sisteminė vienybė, sąlygojama socialinės-istorinės aplinkos ir situacijos. Turimas omeny tam tikras epochos intelektualinių nuostatų branduolys, pusiausvyra ir elementų ryšys, šio dvasinio ansamblio ir viso visuomenės organizmo funkcinis atitikimas."[29] Tokiame „branduolyje" sukaupti specifiniai tos kultūros bruožai ir jai būdingas *meninės mąstysenos tipas*. Įvairiose meno rūšyse jis pasireiškia įvairiai, skirtingu intensyvumu ir skirtinga laiko seka (sinchroniškai arba diachroniškai), tačiau yra ryški istoriškai nulemta požiūrio į pasaulį tipo-

---

[28] Žr.: *Конрад Н. И.* О всемирной литературе в средние века.— В кн.: Запад и Восток.— М., 1972, с. 440 и далее.

[29] *Ястребова Н. А.* Формирование эстетического идеала в искусстве. — М., 1976, с. 81.

logijos ir tikrovės modeliavimo estetinių principų idėjinė vaizdinė vienovė.

Ties XVI—XVII amžių slenksčiu, renesansinio humanizmo krizės momentu, susiformavo meninės kultūros tipas, gavęs „baroko" pavadinimą.

N. Konradas puikiai ir visapusiškai apibūdino baroko kaip visos Europos masto istorinio ir kultūrinio reiškinio esmę. Jis nurodė, kad „feodalizmas pradėjo degti valstiečių karų ugnyje". Tai tarsi artėjančios buržuazinės revoliucijos prologas. Toliau mokslininkas klausė: „...Ar ši epocha buvo tarpinė (tarp Renesanso ir Šviečiamojo amžiaus), ar savarankiška, turėjusi ne tik savo istorinį veidą, bet ir pagrindą? Manau, kad taip. Tai buvo dviejų didelių antinomijų — viduramžių ir naujųjų laikų — susidūrimo epocha. Tai buvo epocha, kai viduramžiai paskutinį kartą garsiai, rūsčiai ir didingai prakalbo apie save — ir jau ypatingu balsu. Tai buvo epocha, kai naujieji laikai dar neryškiai, bet kaskart vis drąsiau kėlė galvą." Anot N. Konrado, tokios epochos antinomija „absoliučiai nepakartojama ir kupina ypatingos įtampos". Panašios epochos, sako mokslininkas, yra „tarytum nerviniai istorijos mazgai"[30].

„Baroko" terminas pirmiausia buvo taikomas architektūrai. Gotiškas bažnyčias su griežtai proporcingomis jų dalimis, lengvomis į dangų šaunančiomis lenktomis konstrukcijomis pakeičia barokinė architektūra, kurioje, jeigu ir laikomasi proporcijų simetrijos, linijos — dėl jų dekoratyvinės gausybės — atrodo pasislinkusios ir sukuria judėjimo erdvėje iliuziją, o kupolų apvainikuotiems monumentaliems pastatams suteikiama ekspresija, dinamika.

Baroko literatūra irgi labai mėgo dinamiškas, ekspresyvias formas. Jai būdingi įmantrūs minties vingiai, sudėtingos asociacijos, kalbos išgražinimas ornamentais, kai daiktai vadinami ne tikrais jų vardais, o alegoriškai aprašomi, pasitelkiant vaizdingus palyginimus, kaip, pavyz-

---

[30] *Конрад Н. И.* О барокко (1969).—Избр. труды. История.— М., 1974, с. 266—267.

Dėl žodžio „barokas" etimologijos reiškiamos įvairios mokslinės hipotezės; vyrauja nuomonė, kad jis paimtas iš portugalų kalbos, kurioje taip vadinamas netaisyklingos formos, daugiaspalvis mirguliuojantis perlas.

džiui, „sielos akys“, „mano kalbos ranka“ ir pan. Metaforų perteklius ribojasi su pompastiškumu (*Schwulst,* kuriuo Šeibė kaltino Bachą!). Kartais tokie palyginimai atlieka „hieroglifų“, savotiškų semantinių ženklų-emblemų funkciją; pavyzdžiui, labai populiari *Vanitas* — tuštybės, maišaties, beprasmiškų troškimų — tema, turinti įvairiapusių variantų. Simbolis, alegorija ar emblema turi vaizdžia, plastiška, jutimine forma perteikti fizinio ir dvasinio pradų dvilypumo pojūtį, kad ir kaip jie vienas su kitu susiję[31]. Šis pojūtis daro baroko literatūros ir dailės — kaip ir muzikos (Bachas) — kūrinius itin konfliktiškus.

„Aš — trumpalaikės laimės sviedinys, permainingumo įvaizdis ir žmogaus gyvenimo nepastovumo veidrodis.“ Taip sako populiariausio XVII—XVIII amžių Vokietijoje H. J. K. Grimelshauzeno romano *Simplicissimus* („Prastuolis“) herojus[32]. Citata būdinga ir turinio, ir stiliaus požiūriais. Pasaulis neamžinas ir nuolat keičiasi, o jame likimas žmogaus, kuris tuo pat metu ir „sviedinys“ (alegorija!), ir „veidrodis“ (viena labiausiai paplitusių emblemų!). Vadinasi, žmogaus asmenybė „transformuota“ ir „nulemta“, bet šioje transformacijoje įžvelgiama paslėpta prasmė — kosmogoniją valdantis Aukščiausias įstatymas. Kaip jau minėjome, XVII amžiaus kultūrai, atitinkančiai to meto racionalistinę filosofiją — Dekarto (Kartezijaus) mokymą arba Leibnico teodicėją — būdingos kosmogoninių koncepcijų įtvirtinimo tendencijos.

„Baroko epochos meninė kultūra,— nurodo A. Michailovas,— buvo prisodrinta racionalizmo dar labiau negu gyvas Renesanso žodis. Logika apvelkama sunkiais retorikos šarvais“[33]. O retorikos sustiprėjimą savo ruožtu sąlygojo

---

[31] Apie emblematikos reikšmę žr.: *Поляков М.* Цена пророчества и бунта.— М., 1975, с. 138 и далее. Reikšmingų darbų apie baroko literatūrą, jos turinį ir stilistiką yra parašę M. Bachtinas, I. Goleniščevas-Kutuzovas, A. Anikstas, J. Viperis, A. Michailovas ir kiti.

[32] Romanas, kurio Bachas negalėjo nežinoti, išspausdintas 1669 metais ir iki 1713 metų ne kartą susilaukė naujų laidų; kaip kadaise „Don Kichotas“ Ispanijoje, *Simplicissimus* Vokietijoje davė pagrindą daugybei plagiatų, paremtų jo siužetu.

[33] *Михайлов А.* Время и безвременье в поэзии немецкого барокко.— В кн.: Рембрандт. Художественная культура XVII века.— М., 1970.

moralizuojanti, pamokomoji tendencija, būdinga šiam kultūros tipui. Tuo paaiškinamas padidėjęs domėjimasis iškalbos menu, dėl ko, kaip vėliau pamatysime, retorikos priemonės prasiskverbė ir į muzikos meną. Kartu oratoriškas žodis yra iš prigimties patetiškas, toks stilius labiausiai tinka išreikšti konfliktui tarp tuštybės kupino pasaulio ir esminių dalykų, lemiančių žmogaus asmenybės formavimąsi.

Šitokio prieštaravimo įkūnijimo pavyzdžiu gali būti dvi talentingo poeto Johaneso Risto religinės giesmės. Abiejose šlovinama amžinybė — vienoje kaip palaima, kitoje — kaip „griausmo žodis" (senovine rašyba — *Donner Wohrt*), pasmerkiąs žmogų kančioms. Pacituosime pradžią antrosios giesmės, panaudotos kantatoje Nr. 20:

Tu griausmo žodis, tu didi,
O amžinybe, tu širdy
Įsmigęs kalavijas!
Tu tik pradžia be pabaigos!
Tavęs kaip tvano ir ligos
Nuliūdus siela bijos.[34]

Retorinė patetika — neatskiriama baroko kultūros dalis. Labiausiai ji ryški sunkiausius bandymus iškentusios Vokietijos kultūroje. Trisdešimt metų — čia prigesdami, čia vėl įsiliepsnodami — jos žemėse siautėjo viską naikinantys karai. Neįmanoma išvardyti nacionalinės katastrofos padarinių. Jie paliko gilų pėdsaką mąstysenoje ir pasaulėjautoje tų žmonių, kurie gyveno „liūdesio, skausmo, aimanų pakalne" tapusioje šalyje.

Po Vestfalijos taikos, pasirašytos 1648 metais, Vokietija buvo — ir ilgam liko — suskaldyta į daugiau kaip 300 savarankiškų, politiškai suverenių teritorijų, beveik 1500 pusiau savarankiškų feodalų valdų (jie liko nepriklausomi nuo stambesnių valdovų — kurfiurstų, kunigaikščių, markgrafų ir pan.) ir apie 50 savivaldžių miestų respublikų, vadinamųjų laisvųjų imperijos miestų. Kaip stambūs prekybos centrai vokiečių žemių pakraštyje iškilo Ham-

---

[34] Cituojama pagal minėtą A. Michailovo straipsnį. Eiliuotus tekstus iš vokiečių kalbos vertė A. Gailius.

burgas, Frankfurtas prie Maino ir Leipcigas. Feodalinė baudžiavinė Prūsija buvo pramoninės Saksonijos kaimynystėje[35]. Dėl politinės hegemonijos Vokietijoje šių dviejų įtakingiausių valstybių karinis konfliktas buvo neišvengiamas. Jis ir įvyko Bacho gyvenimo saulėlydyje.

Nebuvo civilizaciją skatinančio nacionalinio centro, ir tai stabdė vokiečių kultūros raidą, ji buvo išblaškyta vietinės reikšmės židiniuose. Esant tokiai situacijai, XVI amžiaus reformacija, sukėlusi nepaprastą religinių jausmų pakilimą, atliko vienijančią funkciją, subūrė biurgerius, reikalaujančius sąžinės laisvės ir pilietinių teisių.

Tiesiogiai veikiama protestantizmo, vystėsi XVII amžiaus vokiečių poezija, kurioje skambėjo skausmo ir kentėjimo, užuojautos ir paguodos, varganų skundų ir gilaus tikėjimo motyvai; šių motyvų dėstymą lydi racionalistinė retorika ir gausūs moralizuojantys pamokymai. Baroko poetikai būdingas minėtasis dualizmas: laiko tėkmė tarsi sustojo, o pasaulis nesiliovė keitęsis; reikėjo mokėti moraline tvirtybe nugalėti jo pagundas. Štai du eiliuoti antinomiško turinio aforizmai[36]:

Nemirsi net kapų palaidotas rūsy,
Kol dievas su tavim ir tu su juo esi.

(D. Čepko)

Su pačiu savim kovoti — kovai tai lygių nėra.
Toj kovoj nepasiduoti — štai kur pergalė tikra.

(F. Logau)

XVII amžiuje suklestėjo religinės giesmės. „Žinoma, ne visi šių giesmių autoriai — dideli talentai. Tačiau dievobaimingų jausmų nuoširdumas ir iškilnus nuolatinio Biblijos skaitymo išlavintos kalbos grožis išaukština šias giesmes“ (Šveiceris, p. 11—12). Pasijose, kantatose, choralo išdailose Bachas naudojo šiuos tekstus, tarp jų — minėtąjį Ristą (pasirėmė aštuoniais jo tekstais, pagal vie-

---

[35] Žr.: *Жирмунский В. М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. — Л., 1972, с. 165 и далее.

[36] Cituojama pagal knygą: Немецкая поэзия XVII века/Сост., предисл. и примеч. Л. Гинзбурга. — М., 1976.

ną jų parašė šešis skirtingus choralo variantus). Už nuoširdumą ir paprastumą Bachas labai vertino Paulių Gerhartą, vienos Berlyno bažnyčios diakoną, kurį Šveiceris vadino „giesmininkų karalium". Išliko dvidešimt Bacho choralų pagal Gerharto tekstus, tarp jų vienas su dešimčia muzikos variantų, kitas — su aštuoniais[37]. Štai Gerharto poezijos pavyzdys:

Širdis jau užsidegus
Narsia viltim visa,
Vieni niekai jai regis
Net pragaro tamsa.
Nebaisūs jai teisėjai,
Jai nėr juodų dienų,
Nes meilė atpirkėjo
Pridengia ją sparnu.

— — — — — — — — —

Net jei pasaulis kartais
Pražūtų, nuo tavęs
Nei durtuvas, nei kardas
Manęs nebenuves;
Ar badas, ar vergovė —
Tu stovi prie šalies.
Net tūžmastis valdovų
Manęs nenugalės.

Religinių giesmių turinys, poetika ir kalbos ypatybės turėjo didelės įtakos vokiečių muzikai. Joje — galbūt dar labiau negu kitų Vakarų Europos šalių muzikoje — atsispindėjo barokinis meninės mąstysenos tipas. Bendrame XVII a.—XVIII a. pirmosios pusės Vokietijos kultūros kontekste šis mąstysenos tipas estetiškai pilnavertiškiausiai pasireiškė būtent muzikoje, prie to daug prisidėjo protestantizmas.

Daugiau kaip dvidešimt metų (su pertraukomis) trukus pasitarimams, 1563-iaisiais Tridento susirinkimas pasmer-

[37] Pirmoji melodija — *O Welt, ich muss dich lassen* („Pasaulį jau paliksiu") — panaudota pasijose pagal Joną ir pagal Matą; antroji — *Herzlich tut mich verlangen* („Visa širdim aš trokštu") — „Pasijoje pagal Matą" ir „Kalėdų oratorijoje".

kė visas naujoves katalikų bažnyčios liturgijoje, nutraukęs — po Palestrinos — tolesnę religinės muzikos raidą tose šalyse, kurioms katalikybė darė ideologinį poveikį. Todėl nuo XVI amžiaus pabaigos — pirmiausia Italijoje, po to Prancūzijoje — vis labiau ėmė skirtis „pasaulietinės" ir „religinės" muzikos sferos: pirmojoje kompozitoriai užsimojo įvaldyti visa, kas nauja, nūdieniška, o antroji konservavosi. Kitokia padėtis susiklostė Vokietijoje. Nuo pirmųjų reformatoriškos veiklos žingsnių Liuteris šlovino muziką kaip „neįkainojamą, sielą gydančią, džiaugsmingą Viešpaties malonę", kaip „Dievo dovaną"; jis kvietė atnaujinti ją gimtosios kalbos pagrindu, padaręs tą ir literatūrinės kalbos srityje: po daugelio metų darbo Liuteris 1534-aisiais baigė versti Bibliją. Jo draugų rate ir jam pačiam dalyvaujant buvo sukurtas choralas vokiečių kalba, prisodrintas specifinių vokiečių liaudies dainų bruožų. Vėlesnės kompozitorių kartos — tarp jų ir Bachas — rėmėsi Liuterio priesakais ir šlovino Muziką, šią iš aukščiau pasiųstą dovaną, todėl visi kompozitoriai, ką jie bebūtų rašę, kūrė *in Nomine Dei* (Viešpaties garbei). Protestantiškos Vokietijos muzikoje ištisus du šimtmečius nebuvo „religinių" ir „pasaulietinių" kūrinių stiliaus skirtumo. (Žinoma, turime omeny bendrą kūrybos kryptį, o ne neišvengiamus turinio bei išraiškos priemonių skirtumus.)

Įdomu palyginti Monteverdį ir jaunesnįjį jo amžininką Šiucą: genialias naujoves, kuriomis italų meistras praturtino muzikos meną, sąlygojo jo sukurti madrigalai ir operos, o Šiucas, naudodamasis muzikinio teatro *stile rappresentativo*, rašė beveik be išimties religinius kūrinius. Monteverdis, atrodo, buvo ne mažiau dievobaimingas nei Šiucas (XVII amžiaus ketvirtojo dešimtmečio pradžioje, vadovaudamas Venecijos šv. Morkaus katedros kapelai, tapo dvasininku), tačiau jis nebuvo to meto religinio judėjimo dalyvis kaip kompozitoriai protestantai.

Vokiečių muzika su minėtu religiniu judėjimu buvo susijusi maždaug iki XVIII amžiaus antrojo trečdalio, kai sustiprėjo švietėjiškos idėjos, sukilusios prieš šią tradiciją. Vokietijos muzikoje buvo įvairių mokyklų su vietinės reikšmės, „židinio" tendencijomis, didėjo ir meno vertybių kūrėjų vaidmuo — šlovė apgaubė vardus tokių kompozi-

torių kaip Šiucas, Šeinas, Šeitas arba Bukstehūdė,— ir vis dėlto šie kompozitoriai savo kūryboje nepriešino savęs artimui, savęs — pasauliui, pagaliau savęs — universalios tvarkos Kūrėjui, ko negalima būtų pasakyti apie profesijos kolegas Italijoje ar Prancūzijoje: juos vienijo *bendruomeninė* biurgeriška savimonė. Vienybės su bendruomene ir cechinės priklausomybės jausmai sąlygojo vokiškosios muzikinės tradicijos pastovumą. Bacho kūryboje ši tradicija pasiekė kulminaciją ir pasibaigė.

Tačiau Bachas, kaip jau buvo minėta, perėmė daug ką iš to, kuo šią tradiciją praturtino XVIII amžius. Amžininkai nepamatė, kad tvirtai sucementuotas jo meninio palikimo lydinys yra daugiaklodis: vieniems Bachas buvo *alter Fugenmacher* („senas fugų gamintojas"), kiti piktinosi, kad bažnytinei muzikai jis suteikė operinės ekspresijos. O iš tikrųjų teisūs ir vieni, ir kiti: daugiaamžę vokišką tradiciją Bachas praturtino nauju vaizdingumu, pranokstančiu įprastą estetinių stereotipų suvokimą. Baroko menui būdingi tipologiniai bruožai Bacho muzikoje perteikti itin individualiai. Kartu šis individualumas atspindėjo reiškinius, būdingus XVIII amžiaus vokiečių kultūrai, jai nevienareikšmiškai krypstant iš baroko į Šviečiamosios epochos estetiką.

Tačiau būtų klaidinga vokiškąjį Švietimą tapatinti su prancūziškuoju, kuris vystėsi kryptingai, plačia vaga, o XVIII amžiaus pirmosios pusės Vokietijoje analogiški procesai vyko lėtai, darė vingius, nebuvo tobulai išreikšti mene. Posūkis prasidėjo nuo Lesingo, kurio įvairialypė švietėjiška veikla sutapo su antrąja amžiaus puse. Jo pirmtakas Gotšedas, prancūzišku pavyzdžiu skelbęs klasicistinės estetikos principus, buvo ne toks talentingas poetas ir literatas, nors turėjo nemažai įtakos to laikotarpio meninei kritikai, drauge ir J. Šeibei, iš dalies — J. Matezonui. O pačiame muzikos mene buvo tik užuominų į būsimąjį klasikinį stilių. Jų matome ir Bacho kūryboje.

Vokietijos Šviečiamojo laikotarpio istorijoje išskiriami trys periodai[38]. Pirmoji, pereinamoji fazė datuojama

---

[38] Žr.: Aufklärung: Erläuterungen zur deutschen Literatur, 3. Aufl.— Berlin ,1974.

1680/90—1725 metais. Ją pradeda Leibnicas, kurio filosofines idėjas populiarina, skiepydami humanitariniams mokslams, iš pradžių K. Tomazijus, vėliau K. Volfas (abu dirbo Leipcigo universitete, o išvaryti iš jo perėjo į Halės universitetą). Protas ir dorybė — du jiems neginčijami idealo pavidalai. Antrasis pavidalas turi šį tą bendra su lygiagrečiai atsiradusia religine pietizmo srove. (Jos įkūrėjas — F. J. Speneris; terminas sudarytas iš itališko žodžio *pietà* — „užuojauta", „gailestingumas".) Racionalistinės filosofijos atstovus ir pietistus artino priešinimasis oficialiai ortodoksinei protestantų bažnyčiai, už tai ši juos pasmerkė. Juos vienijo ir asmenybės moralinių savybių ugdymo reikalavimas, iškeltas į pirmą planą. Bet, iš dalies suartėdami, jie gynė visiškai priešingas pozicijas: švietėjai racionalistai iškėlė sąmonės, „sveiko proto" primatą (šitai ims griauti — ne tuo laikotarpiu, o vėliau — krikščioniškosios sąmonės pagrindus ir galiausiai — visai ją paneigs), o pietizmas užsibrėžė tikslą atskleisti žmoguje ne idealųjį proto primatą, bet dieviškąjį pradą ir todėl į racionalistus švietėjus buvo žiūrima kaip į amžinus religijos priešus. Pietistai stengėsi sutvirtinti tikėjimą, padaryti jį emociškai betarpiškesnį, dvasingesnį, žmogiškesnį.

Konkrečiais jausmais besiremiantys pietistinio dievobaimingumo *(Andacht)* bruožai — bet ne teologinis jo aiškinimas! — buvo artimi Bachui. Kartu jo muzikai būdingas didelis intelektualinis organizuotumas, kurio bendroji koncepcija susiformavo (šito greičiausiai pats kompozitorius nė nesuvokė) veikiama Leibnico filosofinės mokyklos: Bacho pasaulėžiūrą užvis tiksliausiai apibūdina „religinio racionalizmo" sąvoka.

Antroji Vokietijos Švietimo laikotarpio fazė sutampa su 1725—1750 metais. Jos ryškiausias atstovas — Gotšedas. Tada ir atsiranda Bacho ir klasicistinės estetikos šalininkų esminių nesutarimų. O su trečiąja, Lesingo atstovaujama faze, kuri datuojama 1750—1770 metais ir ženklina švietėjiškų idėjų kulminaciją Vokietijoje, Bacho niekas nebesieja.

3

„Nacionalinis charakteris,— rašė D. Lichačiovas,— tai ir literatūros nueito kelio ypatumai, ir jos santykių su tikrove ypatumai, besikeičiančios jos padėties visuomenėje ir pagaliau jos visuomeninės pozicijos ypatumai.“[39] Bacho kūryboje ryškiai išreikšta visuomeninė pozicija, nacionalinis charakteris ir baroko epochos vokiečių muzikos meno raida.

Muzikinis barokas — sudėtingas, daugiaplanis reiškinys. Jis aprėpė įvairius istorinius-stilistinius klodus: šimtmečiais plėtotą polifoninės rašybos stilių; renesanso monodiją, transformuotą į deklamacinę-kantileninę melodiją; motyvinę techniką su vėliau suformuotu raiškiu tematizmu; tonalumą, pakeitusį modalinį mąstymą ir plėtotą remiantis generalboso praktika; koncertavimo principus, paryškinusius struktūros kontrastus ir apskritai atnaujinusius skambėjimą; sudėtingais kompoziciniais ryšiais pagrįstą architektoniką. Čia išvardyti tai vienas kitą papildantys, tai neigiantys, tačiau dialektiškai susieti požymiai. Kartais jie tapdavo atskirais stiliaus elementais, bet dažniau — kaip ir Bacho atveju — sudarydavo vieningą sistemą. Bachas kultivavo ir tradicinius baroko epochos žanrus, išskyrus operą. Čia irgi buvo sava sistema.

Kiekvienas žanras turi stabilų prasmės branduolį; jam, kaip pabrėža tarybiniai mokslininkai (L. Mazelis, V. Cukermanas), suteiktas tam tikras turinio kryptingumas. Žanrai egzistuoja ne vienas nuo kito nepriklausomai, bet sudaro istoriškai kintamą sistemą. Žanrų santykių hierarchijoje nuolat esama poslinkių, vedančių į sistemų pasikeitimą bei atnaujinimą principų, kuriais jos remiasi[40]. Vieni žanrai pasitraukia į antrąjį planą (vargonų tokatos, choralo išdailos) arba, nebeatitikdami laiko dvasios, išsemia savo galimybes (pasijos); kiti išsiskiria kaip vyrau-

---

[39] *Лихачев Д. С.* Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков.— В кн.: Литература и социология.— М., 1977, с. 85.

[40] Žr.: *Вольман С.* Система жанров как проблема сравнительного литературоведения.— В кн.: Проблемы современной филологии.— М., 1965, с. 344.

jantys (opera ir operinės išraiškos priemonės, koncertavimo principai ir instrumentinis koncertas, sonatiškumo požymiai).

Bacho laikais — ir pats Bachas griežtai to laikėsi — žanrų pasiskirstymą sąlygojo jų funkcinė paskirtis: skambėjimo vieta *(Ort)* diktavo rašybos manierą *(Art)*. Laikantis šios prielaidos, dar šimtmečiu anksčiau buvo formuojami žanrų padiktuoti kompozicijos tipai, kurių struktūros buvo ne stabilios, o variantiškos. Tai viena iš apraiškų didžiojo improvizacijos meno, kuriuo buvo persiėmusi XVII amžiaus ir didelės XVIII amžiaus dalies — bent jau pirmosios jo pusės — praktika. Improvizaciškumas, drauge ir struktūrinis variaciškumas, atskleidžia asmeninį pradą, individualybę, o žanrinis tipizavimas — polinkį į išraiškos universalumą — netgi atskiros „monados" (Leibnicas) ribose, šiuo atveju — formoje kaip vienoje iš žanro atmainų.

Tipiškumo ir variantiškumo derinys — Bacho kūrybos metodo pagrindas; tai matyti ir dideliuose, ir mažuose kūriniuose: instrumentinio koncerto muzika variantiškai pakartojama religinėje kantatoje, prie jos prirašomas tekstas, choro partijos, o prie kai kurių šokių pridedami jų „dubliai" — melizmatiškai ornamentuoti variantai. Savo kūriniuose Bachas laikėsi tipizuoto judėjimo pobūdžio, tačiau toks „standartizuotas" judėjimas, suvedamas į penkias šešias pagrindines rūšis, buvo varijuojamas pasitelkiant motyvų artikuliaciją, faktūrą, perstatymo techniką ir t. t. Visame kame — perteikiant afektus, dvasinę būseną, tipiškos tematikos esmę — laikomasi vaizdinio-struktūrinio varijavimo metodo. Tuo Bachas iš esmės skiriasi nuo Vienos klasikų: pavyzdžiui, sonatinio *allegro* struktūra, nepriklausomai nuo jos žanro, yra sunorminta, tipizuota; normos sąlygojama ir orkestro bei kamerinių ansamblių — styginių kvarteto, fortepijoninio trio ir pan.— sudėtis, o Bacho kūryboje panašūs ansambliai nestabilūs[41].

Pateikti palyginimai — juos galėtume tęsti — atspindi

---

[41] Apie kompozicijos bendrosios schemos arba plano nestabilumą ir apie formą kaip apie struktūros tipą žr.: *Холопов Ю.* Концертная форма у И. С. Баха.— В кн.: О музыке: Проблемы анализа.— М., 1974, с. 136—137.

įvairių istorinių meninio mąstymo tipų skirtumus. Bacho prisirišimas prie barokinio tipo nekelia abejonių. Tačiau genijaus autorinis stilius peržengia epochos stilistinių poslinkių ribas, ypač jeigu tai — pereinamoji epocha: tipologiniai ir individualūs bruožai susipina. Dabar ir atkreipsime dėmesį į tokius „susipynimo mazgus", labai svarbius Bacho kompozicinės technikos semantikai suprasti.

Jo „chronotopą" jau apibūdinome anksčiau: laiko kategorijos kėlė ir tipizuotus erdvinius vaizdinius, turėjusius konkrečią semantinę funkciją. Genetiškai jos siejasi su XVII amžiuje atgaivintomis viduramžių pažiūromis, pagal kurias pasaulis buvo dalomas į priešybių poras: „Dangus — žemė, dievas — velnias; „viršaus" sąvoka siejama su kilnumu, tyrumu, gėriu, o „apačiai" suteikiamas netaurumo, grubumo, nešvarumo, blogio atspalvis. Materijos ir dvasios, kūno ir sielos kontrastas irgi paremtas „apačios" ir „viršaus "antiteze[42]. Toks erdvės suvokimas vadinamas spiritualistiniu, simboliškai sudvasintu: „viršui" ir „apačiai" suteikiama semantiškai reikšminga šviesos—tamsos, palaimos—nuodėmingumo, išgelbėjimo—prakeikimo, taurių minčių ir niekšingų paskatų opozicija.

„Žemė, jūra, slėnis — tai ne lyguma, o apačia, sunkumas, horizontalė, išsidriekimas, inertiškumas, bejėgiškumas lyginant su aukštumomis, oru, vertikale, pastovumu, pakilimu, gyvenimo ir šviesos teigimu. Dėl to ir panašios išraiškos priemonės parenkamos pavaizduoti nakčiai, tamsai, šešėliams ir bedugnei, gilumai, žemumai, kentėjimo emocijoms; ašaros, sielvartas, skausmas vaizduojami kaip gilybė, žemuma, o džiaugsmas, ramybė, gėrėjimasis — kaip aukštybė, dangus."[43]

Dar nuo Nyderlandų polifonistų (Diufaji) laikų iki pat Palestrinos erdvės įvaizdžių dualizmas sąlygojo kilimo—kritimo vaizdinę išraišką, perteikiamą kylančiu arba besileidžiančiu judėjimu. Palestrinos amžininkas Carlinas pastarąją judėjimo rūšį rekomendavo sieti su žodžiais, „reiš-

---

[42] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. — М., 1972, с. 65—66.

[43] *Иоффе И. И.* Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI—XVIII веков. — Л., 1937, с. 143 (plg.: *Вольфрум Ф.* И. С. Бах: — Спб.— М., 1912, с. 154—155).

kiančiais liūdesį, baimę, skundą. ašaras", o kylantį judėjimą — su žodžiais apie „didingumą, galybę, pakilumą, džiaugsmą ir juoką"[44].

Bachas rėmėsi šia senų laikų tradicija savo kūriniuose, turinčiuose tekstus: kai minimi žodžiai „sunkumas", „nuovargis", „sapnas", muzika juda lėtai, natos tęsiamos, o kai kalbama apie polėkį, džiūgavimą, įkvėpimą — judėjimas greitas: polifoninio audinio balsai tarsi lenkia vienas kitą, skubėdami į viršutinį registrą; jubiliacijas perteikia didelę erdvę aprėpiantys ištisiniai garsų srautai; pastovumą — „arkos motyvas" (J. Druskino terminas), iškilus arba įlenktas, kurio pirmieji ir paskutiniai garsai identiški, tarsi tvirta atrama, ir pan.

Čia pasireiškia dar viena ypatybė, literatūros moksle vadinama „metaforos realizavimu" — sugrąžinimu žodžiui pirmapradės reikšmės, užmirštos dėl ilgo jo vartojimo buityje. Tokią žodžio reikšmę Bachas įkūnija muzikoje. Pavyzdžiui, besiraitančios gyvatės — pagundos alegorijos — paminėjimą lydi įmantrūs melodijos vingiai; jei kalbama apie Adomo puolimą į nuodėmę — vienas iš polifoninių balsų irgi „puola žemyn"; ašaras spaudžianti atgaila asociatyviai siejama su garsų „lašėjimu" *staccato;* ant kenčiančio Jėzaus galvos pasityčiojant uždėtas erškėčių vainikas, kurio spygliai žeidžia kruviną jo kaktą,— styginiai orkestro instrumentai groja šaižiai. Ir t. t.

Tai ne garsinė tapyba, o plastinė realizuotos metaforos išraiška, kuriai muzika suteikia konkrečius gyveniniškus štrichus. Metaforos, palyginimai, abstrakčios sąvokos konkretaus kultūros tipo sąlygomis įgyja visiems suprantamo ženklo reikšmę, pavirsta emblemomis. Kalbos metaforiškumas literatūroje ir emblematika vaizduojamajame mene būdingi barokui. Analogiškų reiškinių atspindžiai pastebimi ir muzikoje.

Chromatinė slinktis žemyn boso partijoje, kompozicijos fundamente (dažniausiai sekundinė, kartais su negrabiu šuoliu) tampa sielvarto emblema operų arijose *lamento*[45].

---

[44] *Кушнарев Х. С.* О полифонии.— М., 1971, с. 23—28.

[45] Apie *lamento* semantiką, jo genezę ir raidą žr.: *Конен В.* Театр и симфония.— М., 1975, с. 116.

Tokia slinktis bose būdinga čakonai ir pasakalijai, kurių turinys dramatiškas. Didelio apibendrinimo pasiekė ir chromatizuota nukryžiavimo tema kaip kentėjimo, „Kristaus kančių“ emblema. Įvairiais intervalų deriniais ji sutinkama daugybėje Bacho kūrinių — tiek aiškiu, tiek užslėptu pavidalu. (Žr. choro „Prikalk jį!“ iš „Pasijos pagal Matą“ temą arba Mišių *h-moll* antrojo *Kyrie* temą; plg. GTK I tomo fugos *cis-moll* temą.) Šią emblemą paprastai sudaro keturios natos, nukreiptos į priešingas puses; grafiškai sujungę pirmąją su trečiąja, o antrąją su ketvirtąja, turėsime kryžiaus piešinį (X). Pavardę *BACH* dešifruojant natomis, išeina toks pat piešinys, ir tai tikriausiai turėjo nustebinti kompozitorių. Valterio „Muzikos žodyne“ pasakyta: „...netgi raidžių *bach* seka savaime melodinga (šią įdomybę pastebėjo p. Bachas iš Leipcigo).“

Apskritai nemažas dėmesys buvo skiriamas natų teksto alegoriškam užrašymui. Būdingas — nors ir vienintelis Bacho muzikoje — pavyzdys, jo paties iššifruotas žodžiais, iš „Muzikinės dovanos“, dedikuotos Prūsijos karaliui Frydrichui II: kai vienam fragmente judėjimas pakrypsta aukštyn, kompozitorius paaiškina: „Kaip moduliacijos kopia aukštyn, tegu didėja ir karaliaus šlovė“; kitoje vietoje — apie kanoną sustambintomis natomis — „Tegu didėja karaliaus laimė, kaip didėja natų vertė“*. Erdvinis-rašmeninis ir turinio išraiškos pradai neatskiriami, kas ypač akivaizdu perteikiant judėjimo įvaizdžius — ar tai būtų „bangų motyvo“ siūbavimas (jis kartu gali sukelti asociacijas su pastoraline lopšine), ar „ašarų kompleksas“ (ligų sujungti sekundų atodūsiai arba „ašarų upeliai“). Kartais natų teksto užrašymą sąlygodavo spekuliatyviniai vaizdiniai. Pavyzdžiui, žodis *Kreuz* vokiškai reiškia ir „kryžių“, ir „diezą“, todėl kamerinėje kantatoje bosui Nr. 56 *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*[46] tonacija *g-moll* (arba paralelinė, *B-dur*) pernelyg, kaip gali mums pasirodyti, išmarginta alteracijos ženklais (diezais). Arba kitas pa-

* Originalas — lotynų kalba: *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis* ir *Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis. (Vert. past.)*

[46] „Norėčiau nešti tavo kryžių“ (turima omeny: kryžių su nukryžiuotu Kristum).

vyzdys: tonacija *Es-dur* turi tris bemolius, ir tai asociavosi su šv. trejybės sąvoka, todėl vargoninių pjesių rinkinį iš „Klavyrinių pratimų“ op. 3 Bachas savo ruožtu pradeda ir užbaigia preliudu ir fuga *Es-dur*[47].

Pastarasis pavyzdys atveda mus į semantinės tonacijų traktuotės sritį, apie kurią ryšium su afektų teorija daug rašyta XVIII amžiaus traktatuose[48]. Iš tiesų, kai kurios tonacijos įgaudavo tipologinę reikšmę, sukeldamos konkrečias asociacijas, kurias sąlygodavo greičiau natų piešinio simbolika negu realus skambėjimas, nes tada dar nebuvo normatyvinio, visuotinai priimto derinimo ir vadinamasis *Kammerton* (instrumentų derinimas) skyrėsi nuo *Chorton* (chorinio, vokalinio; šitaip buvo suderinti ir daugelis senų vargonų); skirtumas tarp jų — paprastai sekundos intervalo — kartais padidėdavo iki mažos tercijos. Bachui tekdavo groti skirtingai suderintais vargonais, o juk vargonais atliekama generalboso partija buvo atrama giesmininkams; vis dėlto ir Bacho kūriniuose galima pastebėti panašią tipologiją: tonacijos *A-dur* ir *E-dur* šviesesnės (neretai susijusios su pastoraliniu muzikos pobūdžiu), *D-dur* iškilminga skambant aukšto registro trimitams (vaizdiniu požiūriu panaši į *C-dur* tonaciją vėlesnių epochų kompozitorių muzikoje), „tamsios“, liūdesio apniauktos tonacijos *f-moll, fis-moll* ir *c-moll* (pastaroji prašviesėjanti ir elegiška pasijas užbaigiančiuose choruose), *h-moll* — kančios tonacija (žr. Didžiųjų mišių pirmąjį *Kyrie* arba GTK I tomo fugą). Vis dėlto absoliutinti tonacijų semantinės reikšmės nederėtų; pateiktos charakteristikos gana sąlygiškos.

„Ženklų“ funkciją atlikdavo ir sakraliniai skaičiai. Tai irgi savotiška emblematika, bet ji Bacho muzikoje užslėpta taip giliai, kad jos funkcinės paskirties mes nesuvokiame: „reikšmę“ atskleidžia tik kruopšti analizė. Leibnicas žinomam prancūzų švietėjui enciklopedistui P. Holbachui rašė (1712 metų kovo 17 dieną): „Muzika yra

---

[47] Jau kalbėjome, kad nuoroda *alla breve* sąlygojo griežtą ir pakilų kūrinio pobūdį.

[48] Žr.: *Друскин М. С.* Клавирная музыка... — Л., 1960, с. 76. ten pat smulkiau rašoma ir apie afektų teoriją.

aritmetikos uždavinys sielai, kuri analizuoja save, pati to nesuvokdama." Leibnico žodžių nereikia suprasti paraidžiui. Muzikos meną ir matematiką lygino daugelis XVII amžiaus teoretikų, kurie skaičių harmoniją tapatino su muzikos harmonija, jos proporcijų grožiu, nes tai, anot jų, atitinka Visatos harmoniją. Bet ir nesiremiant scholastinėmis pažiūromis — ar galėjo muzikantas, žavėjęsis kontrapunkto menu, nesidomėti matematine tarpusavio priklausomybe? Ar galėjo Bachas, turėjęs svarų teologinių žinių pagrindą, nekreipti dėmesio į „šv. trejybės" arba „dešimties dievo įsakymų" skaičių simboliką? Pavyzdžiui, Mišių *h-moll Sanctus* dalyje skaičius 3 sąlygoja metrą, atlikėjų sudėtį (be kita ko — choro šešiabalsumą, sekstakordų slinktis ir t. t). O klavyrinėse „Goldbergo variacijose" yra 10 kanonų, ir prieš kiekvieną jų — po dvi laisvos formos variacijas, todėl susidaro trejybė: $10 \times 3 = 30$ (tiek iš viso yra variacijų). Pagaliau minėtuose „Klavyriniuose pratimuose" op. 3 iš viso yra 27 pjesės, tą galima išreikšti skaičium 3^3 — triguba trejybe!

Apsiribosime šiais pavyzdžiais: į sakralinę skaičių simboliką — erdvinę rašmeninę arba architektoninę — Bachas, kaip ir jo pirmtakai bei amžininkai, yra kreipęsis ne kartą. Tačiau jos funkcija pagalbinė — ne tiek išraiškingai vaizdinė, kiek logiškai abstrakti. Todėl perdėdami „skaičiavimo mechanikos" vaidmenį Bacho kompozicijos technikoje neišvengiamai prieisime prie nepagrįstų išvadų. Taip pat atsargiai reikia vertinti ir retorikos priemonių vaidmenį jo muzikinėje kalboje, nors daug kas iš to, apie ką iki šiol kalbėjome, tam tikru mastu su jomis siejasi.

Retorika — iškalbos mokslas; jo paskirtis — praminti kelią ne tiesos *pažinimui,* bet išdėstymo *įtikinamumui.* Nuo antikos laikų, kai buvo ypač vertinamas oratoriaus menas su jo stilistika ir gramatika, skiriamos bendrosios išraiškos formos (*loci communi* — „bendros vietos") ir tropai — alegorijos, metaforos, vaizdingi palyginimai, savotiškai tvarkę visumos struktūrą. Atnaujinti posakiai vadinosi „kalbos figūromis", kurių — kataloguojant — buvo priskaičiuojama dešimtys.

Renesanso epochoje, kurios pats pavadinimas rodo pastangas atgaivinti antikinės kultūros dvasią ir modelius, vėl itin daug dėmesio skiriama retorikai. (Viduramžiais ji gyvavo tik bažnytiniuose pamoksluose, buvo vadinama „homiletika“ ir tarnavo teologijos tezių aiškinimui.) Pradėjus plisti pasaulietiškam madrigalui ir atsiradus operai, muzika ėmė artėti prie poezijos, ir žodinės kalbos figūros pradėjo darytis muzikinėmis *(figurae musicae)*. Iš teoretikų pirmasis į tai atkreipė dėmesį vokietis J. Burmeisteris — jo veikalas *Musica poetica* išleistas 1606 metais lotynų kalba. Daugelyje XVII a.— XVIII amžiaus pradžios traktatų buvo nustatomas tiesioginis muzikos ir žodžio, muzikinių ir kalbos figūrų ryšys, o tokie posakiai kaip „poetinė muzika“ ir „muzikinė poetika“ tapo kasdieniški.

Kalbos ir muzikinės figūros analogiškos, bet ne tapačios. O terminai paimti iš antikinės retorikos. Pavyzdžiui, melodinės linijos kilimas ar leidimasis atitinkamai vadinosi „anabazė“ ir „katabazė“; artikuliacijos pauzė — „apoziopezė“; tikslus pakartojimas — „polilogija“, o pakartojimas kitais laipsniais, sekvenciškai — „klimaksas“; sugrįžimas į pradinį garsą (arkos motyvas) — „hinotipozė“; grupeto tipo figūros — „kiklozė“; chromatinės slinktys arba šuoliai disonuojančiais intervalais — *„passus* (arba *saltus*) *duriusculus“*. Ir panašiai.

Kadangi muzikinės figūros įgaudavo semantinę funkciją tik su tekstu, dažniausiai būdavo apibūdinama horizontalė — melodinės linijos, ornamentika, ritminis suskaidymas, kadencinės slinktys *(Klausel, Clausula)* ir t. t. Faktūros klausimai (vadinamosios *Satzfiguren*) irgi buvo minimi, bet daugiausia buvo kalbama apie disonansų vartojimą, jų išrišimą (pavyzdžiui, „elipsę“ — įprasto išrišimo vengimą) ir santykį su konsonansais. Paraleliniai vokalinės (tekstuotos) ir instrumentinės (be teksto) muzikos reiškiniai nebuvo gretinami, bendrieji muzikos stiliaus raidos dėsningumai XVII amžiuje nebuvo liečiami. Nomenklatūrinis priemonių išvardijimas rodo šios teorijos ribotumą ir sąlygoja siauras jos panaudojimo galimybes Bacho kūrybos metodui suprasti, nes, palyginus, tarkime, su Šiuco kūryba, Bacho muzikos plėtojimas nedaug tepriklauso nuo teksto, jau nekalbant apie grynai instrumentinius

kūrinius. Ir vis dėlto muzikinių retorinių figūrų vaidmuo stiprinant ekspresiją ir patetiką gana reikšmingas XVII amžiaus vokiečių muzikoje: jos padėjo išsikristalizuoti tipiškoms muzikinės leksikos priemonėms. Bachas tas priemones perėmė, panaudojo greta kitų, o jų visuma sudarė individualų autorinį jo stilių.

Kita retorikos mokslo dalis, skirta kalbos medžiagos išdėstymo taisyklėms, XVII—XVIII amžių traktatuose nebuvo išsamiai nušviesta (kiek smulkiau apie tai kalba Matezonas, 1739). Traktatuose rašyta apie būtinybę analogiškai skaidyti ir muzikos kūrinius, bet ta būtinybė taikyta vokaliniams kūriniams ir buvo sąlygojama eiliuoto teksto struktūros. Į šitokį skaidymą galima žiūrėti kaip į sintaksinį (skaidymą į frazes, sakinius ir periodus, atitinkančius žodinio teksto ištarimą) ir kaip į architektoninį, analogišką oratoriaus kalbos skyriams. Pirmoji skaidymo rūšis akivaizdi, o antroji, vaisinga studijuojant Bacho kūrybos metodą, reikalauja tolesnio mokslinio tyrimo[49].

Oratoriaus kalbos struktūra galėjo turėti muzikai ne tik tiesioginį, bet ir tarpinį poveikį. Ilgus metus Bachas — kaip vargonininkas, kantorius, chorų vadovas — praleido greta pastoriaus katedros. Retorinės pamokslo priemonės, panaudojančios logiškai pagrįstas, įvairiapusiškas tezes, paralelizmais grindžiami palyginimai, pakartojimas (kad įrodymas atrodytų įtikinamesnis) — visa tai negalėjo neturėti įtakos Bacho kūrinių architektonikai. Natūralu, jog ir čia jis rėmėsi savo pirmtakų muzikos tradicijomis, bet ir jie savo ruožtu jautė analogišką įtaką.

4

Bacho estetinį idealą apžvelgėme įvairiais aspektais — ir kultūrologinėje, ir grynai muzikinėje plotmėje. Apibendrinant nedaug kas lieka pridurti.

---

[49] Paprastai skiriami šeši skyriai: 1) pradžia, įžanga; 2) pasakojimas, pranešimas; 3) pagrindinis teiginys; 4) paneigimas (galimas prieštaravimas); 5) patvirtinimas; 6) užbaiga (žr.: *Друскин Я. С.* Про риторичнi прийоми в музицi И. С. Баха.— Київ, 1972).

Bachas — polifonistas plačiausia šio žodžio prasme: jis mąsto struktūriškai-polifoniškai. Muzikinis procesas plėtojamas įvairiuose tarpusavyje susietuose faktūros sluoksniuose. Jų linijos daugmaž savarankiškos laiko horizontalės požiūriu, bet tuo pat metu viena nuo kitos priklausomos vertikalėje. Konstruojant formą, svarbūs yra pakartojimai didesniu ar mažesniu atstumu, analogijos pagal panašumą ir pagal kontrastą (o analogija — tai tas pats pakartojimas, tik nepilnas), išdėstymo variantiškumas, radialinė simetrija arba, kitaip, disimetrija kaip nebinarinė simetrija, kai panašūs dalykai išdėstomi aplink centrinę ašį[50]. Apskritai atsiranda sudėtinga kryžminių ryšių, paralelizmų, atitikmenų sistema, sukelianti daugialypes asociacijas.

Šitoks kompozicijos metodas sąlygoja Bacho muzikos turinio daugiareikšmiškumą (polisemiją), o neretai ir Bacho polinkį perkomponuoti svetimus ar savus kūrinius — tatai vadinama „parodija".

Dabar šis žodis vartojamas ne „skolinio" prasme, kaip kad būdavo Bacho laikais, o su pašiepiamu atspalviu. („Parodija" graikiškai pažodžiui reiškia „giesmė atvirkščiai", *para* — „prieš"+*ode* — „giesmė, giedojimas".) Svetimų temų, atskirų fragmentų ar ištisų kūrinių perkėlimas į savo kompozicijas, jų perkomponavimas Bacho laikais neatrodė smerktinas, negarbingas. Svarbiausia, kad prie senos medžiagos, pasak J. Matezono, būtų pridėti „procentai". Panašiu būdu Bachas perkūrė Vivaldžio ir kitų autorių koncertus. Bet kodėl jis taip dažnai parodijavo savo paties kūrinius?

Muzikos istorijoje yra daugybė pavyzdžių, kai autoriai vienų savo kūrinių fragmentus perkeldavo į kitus — nuo Musorgskio (operoje „Borisas Godunovas" panaudotos anksčiau rašytos, nebaigtos operos „Salambo" ištraukos) iki Prokofjevo (kai kas iš muzikos spektakliui „Eugenijus Oneginas" atkeliavo į operą „Karas ir taika"). Bet kad tas pats kūrinys, vidujai užbaigtas ir tobulas, būtų pateikiamas su kitu tekstu ir tik nežymiai pakeičiamas, palie-

---

[50] Apie binarinės ir radialinės simetrijos skirtumą žr.: *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. — М., 1970, с. 440.

kant atskirus numerius, didelius „blokus“ ar visą kūrinį ištisai (be to, tekstas kartais būdavo prirašomas instrumentiniams kūriniams),— tokia praktika mums neįprasta, o Bachui priimtina (žr. apie tai p. 211). Šveiceris negalėjo suvokti šio metodo reikšmės, o nūdieniai bachologai jį paaiškina.

Apskaičiuota (žr. L. Finšerio, V. Noimano ir kitų veikalus), kad iki mūsų laikų išlikusiuose Bacho kūriniuose autoparodijos sudaro maždaug dvidešimt procentų; iš viso — 186 arijos ir chorai kartu su 22 rečitatyvais. Iš jų:

75 atvejai (tarp jų 4 rečitatyvai), kai skolinamasi iš religinių kūrinių ir perkeliama į kitus religinius kūrinius;

72 atvejai (tarp jų 8 rečitatyvai), kai perkeliama iš pasaulietinių į religinius;

61 atvejis (tarp jų 10 rečitatyvų) — iš pasaulietinių į pasaulietinius.

Ieškojimai tęsiami, autoparodijų daugėja. Kuo paaiškinti, kad jų tiek daug?

Bachas dažniausiai rašė „proginius“ kūrinius. (Pirmiausia tai pasakytina apie kūrinius su tekstais, t. y. vokalinius.) Pasitaikydavo kita proga, ir naujoje situacijoje užbaigtas kūrinys būdavo *baigiamas rašyti,* perredagavus jį kaip ankstesniojo variantą. Kartais tą stimuliuodavo artimos asociacijos, t. y. analogiškų tipizuotų afektų išraiška, bet būdavo ir taip, kad perkomponuodamas Bachas tarsi žaisdavo netapačiomis reikšmėmis, ir tas žaidimas — dėl muzikos polisemantiškumo — jam teikdavo estetinį pasitenkinimą. Ar čia irgi nepasireiškia variantiškumas kaip pagrindinis Bacho kūrybos metodo bruožas, nes parodija yra ne kas kita, o perpasakojimas? Tegu naujai suredaguota muzika ne visai atitiks teksto akcentus, bet kito konteksto dėka joje išryškės nauji vaizdai. Maždaug šitaip turėjo samprotauti Bachas. Galėjo būti ir kitos priežastys — laiko stoka, atliekant skubų užsakymą. Tačiau ilgainiui tarnybinės pareigos Bachui atimdavo mažiau laiko, o parodijų gausėjo. Vadinasi, jų atsiradimas aiškintinas ne vien tik užimtumu. Į savo rankraščius Bachas žiūrėjo stropaus šeimininko akimis, rūpinosi, kad jo kūriniai, kartą nuskambėję, galėtų būti panaudoti kitomis aplinkybėmis ir kitais variantais.

Skiriamos keturios parodijų rūšys:

1) prototipas tobulesnis už jo perdirbimą (Bacho kūryboje tai retas atvejis; čia turėjo įtakos skubotumas);

2) prototipas tik šiek tiek atnaujintas, pridedant kitą tekstą ar dėl kitų priežasčių (dažnas atvejis);

3) prototipas perdirbtas, patobulintas (Bacho kūryboje tai pasitaiko dažnai);

4) prototipas tarnauja pavyzdžiu, pagal kurį sukuriama dar tobulesnė, iš esmės kita kompozicija (irgi neretas atvejis).

Platėjanti vertybių skalė išvardytų keturių parodijos rūšių sekoje įtikinamai rodo, jog Bachą labiausiai viliojo išdėstymo variantų gausumas.

5

Genijaus kūrybos evoliucijoje susikryžiuoja asmeninės biografijos faktų ir epochos „faktų" poveikis. Sunku nustatyti visuotinį šio ryšio dėsningumą; vienų menininkų kūryboje tas ryšys glaudesnis, kitų — ne toks glaudus, epochos intensyvumas irgi nevienodas — tolygus arba su protrūkiais. Ir vis dėlto menininko estetinis idealas paprastai esti nekintamas, nors gyvenimas — tiek socialinis, tiek asmeninis — jį koreguoja. Pakitimai susiję ne su idealo branduoliu, o su jo raiškiąja puse, žanrų sąveika.

Kada gi formuojasi estetinis idealas? Tada, kai genijus, įveikdamas įsigalėjusius meninės mąstysenos stereotipus, tampa meistru, diktuojančiu meno dėsnius. Pats jis gali ir nesuvokti, kad tas kokybinis šuolis jau įvyko. To šuolio esmę sudaro *savõs* meninės pozicijos, *savojo* tikrovės modeliavimo metodo įtvirtinimas — ir ne tik esamoje situacijoje, bet ir ateities perspektyvoje. Iki tol genijus paisė tradicijų ir, semdamasis įvairiapusių meninių įspūdžių, bandė jų galimybes, o dabar suformavo savo požiūrį į jas. Vyksta atmetimo aktas: tradicijų ribos peržengiamos, klostosi autoriaus stilius. Ankstesnių įtakų žymės gali išlikti, bet rudimentai atmetami: atsirado gebėjimas atsirinkti, leidžiantis tiek senas, tiek nūdienes įtakas nušviesti sava meninių atradimų šviesa.

„Kai pasirodo tikras menininkas, didelis meistras,— rašė Ernestas Hemingvėjus,— jis ima visa, kas buvo pasiekta ir atrasta mene iki jo, ir taip greit pasirenka, kas reikalinga, ir atmeta, kas nereikalinga, tarsi būtų gimęs su tomis žiniomis, nes sunku įsivaizduoti, kad žmogus staiga gali sukaupti išmintį, kuriai paprastam mirtingajam būtų prireikę viso gyvenimo; o paskui didelis menininkas žengia toliau nuo to, kas anksčiau atrasta bei nuveikta, ir kuria sava, kuria nauja.“[51]

Genijaus evoliucija, būdama vientisa ir visuminė, retrospektyvoje atrodo lyg koks užbaigtas dalykas (net tuo atveju, jeigu jo gyvenimas būtų tragiškai nutrūkęs), lyg meno kūrinys, turintis „siužetą“. Atskleisti šio „siužeto“ esmę padeda meistro kūrybos kelio periodizavimas. Skirstydami į periodus, mes formalizuojame procesą, atsiribojame nuo antraeilių faktų, norėdami atskleisti dėsningumus. Nuo to, kaip suskaldysime šį procesą, priklausys ir analizuojamo reiškinio traktuotė, ir tyrimo metodologija

Dar visai neseniai Bacho kūrybos periodizavimas nekėlė jokių abejonių. Klausimas, atrodė, yra visiškai aiškus. 1702 metų gegužėje ar birželio pradžioje — Bachui neseniai buvo sukakę septyniolika metų — baigėsi mokymosi laikotarpis. Toliau biografijoje balta dėmė. Nuo 1703 metų kovo iki rugsėjo mėnesio jis tarnavo jaunesniojo Veimaro hercogo dvare. Tų pačių metų liepos 3 dieną dalyvavo konkurse vargonininko vietai užimti Arnštate, kur išbuvo iki 1707 metų birželio 29 dienos. Po to apie aštuonis mėnesius dirbo vargonininku ir kompozitorium Miulhauzene. Nuo 1708 iki 1718 metų — vėl Veimaras, tarnyba valdančiojo hercogo rūmuose, toliau — Kėtenas. 1723 metų gegužės 22 dieną Bachas persikėlė į Leipcigą.

Šiuos laikotarpius galima schematizuoti: Veimaras I — Arnštatas — Miulhauzenas — Veimaras II — Kėtenas — Leipcigas. Taip — pagal išvardytus miestus — nagrinėjama Bacho biografija. Bet ar gali būti orientyru, nustatant kūrybos laikotarpius, pasistūmėjimas tarnybos laiptais arba geografiniai pasikeitimai, kurie, beje,— ypač pas-

---

[51] *Хемингуэй Э.* Смерть после полудня (1932). — Избр. произведения в 2-х т., т. 2.— М., 1959, с.186.

kutiniai — vyko labai artimuose Tiuringijos ir kaimyninės Saksonijos rajonuose? Tiesa, keitėsi darbo sąlygos — nuo dvaro iki bažnytinių, po to vėl dvaro ir dar kartą bažnytinės. Keitėsi mecenatai — vieni labiau palankūs Bachui, kiti mažiau. Keitėsi ir santykiai su miestų magistratais. Bet visi šie faktoriai negalėjo turėti esminio poveikio kompozitoriaus meninės brandos procesams ir pasireiškė tik vieno ar kito *žanro* vyravimu Bacho kūryboje. Tai reikšmingas, tačiau ne viską paaiškinantis momentas.

Meninius vaizdus ir stiliaus evoliuciją aiškinant pagal šią įprastą schemą, rasdavosi nepakankamai argumentuotų teiginių. Pavyzdžiui, J. N. Forkelis manė, kad į brandos laikotarpį Bachas įžengė tik 1720 metais. F. Špita, priešingai, tvirtino, kad būdamas dvidešimt trejų metų Bachas įžengė į „pirmąjį meistriškumo dešimtmetį" — taip savo monografijoje jis pavadino didelį skyrių, skirtą Veimarui II. Deja, kai kurie vėlesnieji tyrinėtojai neigė Bacho teisę vadintis meistru tokiame jauname amžiuje. Tačiau tas pats Špita per mažai dėmesio skyrė Kėteno laikotarpiui, nepakankamai jį vertino. Nūdienė bachologija užpildė šią spragą (žr. H. Beselerio, V. Feterio ir kitų veikalus). Ir vis dėlto, nors faktų susikaupė nemažai, dar tebegyvuoja nuomonė, esą Bachas atsistojęs „didžiųjų" greton tik būdamas trisdešimt aštuonerių metų, jau pradėjęs eiti kantoriaus pareigas Leipcige. O dvidešimt septynerius metus trukęs Leipcigo laikotarpis buvo tyrinėjamas kaip neva vientisas, monolitiškas. Tiesa, Špita — pritardamas K. Biteriui, tik pateikdamas kitus argumentus — skiriamąja gaire nurodė 1734 metus. Biteris naiviai prisipažino, kad jam nepavykę rasti archyvinės medžiagos, nušviečiančios paskutinius penkiolika Bacho gyvenimo metų, todėl, girdi, jis ir pasirinkęs šią datą. Neminėdamas Biterio pavardės, Špita nurodo tą pačią datą, remdamasis išoriniais biografiniais sumetimais: vietoj Bachui palankaus Gesnerio kantorato rektoriaus postą užėmė Ernestis jaunesnysis, vėliau Bachui nedraugiškas. Bet tokiu jis tapo ne iš karto, apie tai užsimena pats Špita! Štai būdingas pavyzdys, rodantis, kaip biografinis tyrimo metodas, atitrauktas nuo stilistinio, gali suklaidinti net įžymų mokslininką. Nūdienos bachologai (G. Dadelzenas, K. Volfas

ir kt.), tyrinėdami „vėlyvąjį“ Bachą, pateikė daug naujų ir vertingų žinių. Į jų teiginius toliau atsižvelgsime.

Mokslinį periodizavimo pagrįstumą gali laiduoti tik kompleksinis — biografinis, vaizdinis, stilistinis ir žanrinis — tyrimo metodas. Bet šis metodas susiduria su rimtais sunkumais, kuriuos žemiau išvardysiu.

1. Iki mūsų dienų išliko toli gražu ne visa, kas Bacho buvo sukurta. Apsiribosiu priminimu, kad du penktadaliai religinių kantatų dingo. Kadangi dingusieji kūriniai — tarp jų dvi, o gal net ir trys pasijos — nebeprieinami, periodizavime (remiantis stiliaus požymiais) atsiranda kai kurių hipotetinių momentų.

2. Daugelio mus pasiekusių kūrinių redakcijos yra vėlesnės (pavyzdžiui, kai kurios Veimaro laikotarpio kantatos žinomos pagal jų leipcigiškus variantus), o žinių stoka neleidžia išsamiai apibūdinti ankstyvųjų Bacho kūrybos laikotarpių — iki Kėteno.

3. Jau minėjome, kaip iš esmės Bacho veiklos supratimą pakoregavo religinių kantatų nūdienė chronologinė atribucija. Štai kur biografijos faktai (aktyvus dalyvavimas studentų *Collegium musicum* veikloje) ir menininko kūrybos evoliucija (sumažėjęs dėmesys religinės kantatos žanrui) susiliejo! Ne mažiau reikšmingi naujausi tyrinėjimai, skirti Mišių *h-moll* ar „Fugos meno“ sukūrimo chronologinėms riboms nustatyti. Šiais klausimais ir dėl analogiškos kitų kūrinių atribucijos diskusijos dar nesibaigė; tai gali pakoreguoti Bacho kūrybos periodizavimą, iš dalies — ir Bacho polinkio į vieną ar kitą žanrą evoliuciją.

Kompleksinis autoriaus stiliaus raidos tyrimo metodas turi būti siejamas su bendrąja epochos stiliaus raida. Tai nepakankamai nuosekliai daroma daugumoje Bachui skirtų monografijų, kuriose jų herojus, laikantis vis dar neišgyvendintų romantiškų pažiūrų, supriešinamas su savo laikmečiu. Atitrūkus nuo bendro stilistinio konteksto, negalima visapusiškai paaiškinti tų pasikeitimų, kuriuos patiria autoriaus stilius ir kurie vyksta ne tik pagal vidinius imanentinius dėsnius, bet ir veikiant naujiems meniniams įspūdžiams. Tuo labiau tai pasakytina apie Bachą, kurio nepasotinamą žinių troškimą jau ne kartą esame minėję.

Nuo vaikystės jis įprato mokytis iš kitų meistrų kūrinių, juos persirašydamas; o nusirašydamas kai ką juose pakeisdavo; taip XVIII amžiaus antrajame dešimtmetyje jis pasielgė su Vivaldžio koncertais, o ketvirtajame ir penktajame — su Kaldaros ir Zelenkos (pastarasis dirbo Drezdene) mišiomis arba tada visai dar neseniai, 1735 metais, parašytu Pergolezio *Stabat mater*. Toks „vaizdinis-rašytinis" naujosios (taipogi ir senosios — Palestrinos) muzikos perėmimo metodas Bachui būdingas.

Kaip jau ne kartą sakėme, Bachas gyveno pereinamuoju laikotarpiu. Impulsai nacionalinėms vokiečių muzikos tradicijoms plėtoti sklido iš vidaus ir dar stipriau iš išorės — juos skatino to meto prancūzų ir ypač italų muzika. Pastarosios „spaudimas" itin išryškėjo ties XVIII amžiaus pirmojo ir antrojo dešimtmečių riba. Neatsižvelgdami į šias įtakas, negalėsime suprasti įvairiapusiškos jėgos to kūrybos pakilimo, kuris Bacho stiliaus evoliucijoje ženklina šią ribą. Bachas paliko nuostabų dokumentą, patvirtinantį mūsų žodžius,— 1730 metais rašytą paaiškinamąjį raštą Leipcigo magistratui. Jame skaitome: „...Dabartinė muzikos būklė *(status musices)* visiškai kitokia negu anksčiau, menas gerokai išaugo, skonis (ital. *gusto;* tiesą sakant — maniera, stilius.—*M. D.*) stebėtinai pasikeitė. Todėl ankstesnės rūšies muzika nebegali patenkinti mūsų klausos" (pažodžiui — „ausų"). Ką gi Bachas turėjo galvoje, rašydamas apie ankstesniąją muziką? Jam artimas L. Micleris 1739 metų straipsnyje „Kantatų stilius" patikslino, kad lūžis įvyko prieš dvidešimt ar dvidešimt penkerius metus. Vėliau fleitisto ir kompozitoriaus J. Kvanco garsiajame traktate „Bandymas pamokyti groti skersine fleita" (1752) rašoma, kad XVIII amžiaus pirmoje pusėje vokiečių muzika keitėsi kas dešimtmetį (skyrius XVII, § 1, skyrius XVIII, § 62 ir toliau). Ten pat Kvancas tvirtino, kad įvairių nacionalinių mokyklų sintezės pagrindu susiformavo „mišrusis stilius" ir kad šis stilius ir esąs specifiškas *vokiškas* stilius — „ir ne tik dėl to, kad būtent vokiečiai jo griebėsi, bet ir todėl, kad jie jau daugelį metų visur šį stilių kultivuoja, ir niekur jis taip nesuklestėjo — nei Italijoje, nei Prancūzijoje, nei kurioje nors kitoje šalyje" (skyrius XVIII, § 87).

Bachas tai įgyvendino jau trečiojo dešimtmečio pradžioje — į ką nei Kvancas, nei kiti amžininkai neatkreipė dėmesio,— transformavęs itališkąjį *gusto* kartu su prancūziškuoju *goût* (lygiareikšmės sąvokos) vokiškoje nacionalinėje dirvoje. Beje, minėtame 1730 metų rašte jis pažymėjo, jog naujõsios muzikos traktuotė kelia padidintus reikalavimus atlikėjams: „...iš vokiečių muzikantų reikalaujama mokėti iš karto, tiesiai iš natų atlikti bet kokios rūšies muziką — ar ji būtų iš Italijos ar Prancūzijos, Anglijos ar Lenkijos..." Koks platus Bacho muzikinių žinių akiratis! Jau ne polemizuodamas su magistratu, jis rašė taip: prancūzų muziką studijavęs dar būdamas Liūneburge; netrukus susipažinęs su itališkąja ir vėliau visą laiką ją atidžiai studijavęs; anglų muzikai, atrodo, pirmiausia priskyręs Hendelio kūrybą; o lenkiški šokiai ir folkloro melodijos pasidarę madingi dėl Saksonijos kurfiursto garbėtroškiškų pretenzijų į Lenkijos karaliaus sostą.

Mūsų įžanginės pastabos išsiplėtė dėl būtinumo pagrįsti siūlomą periodizavimą, kurį dabar bendriausiais bruožais apibūdinsime.

Apie *ankstyvojo* Bacho kūrybinius ieškojimus mes beveik nieko nežinome. Sunku spręsti, kaip įvyko kokybinis šuolis nuo mokymosi iki pirmosios meistriškumo viršūnės. Jei paminėsime konkrečius kūrinius, kelias į šią viršūnę ves nuo klavyrinio „Kapričo karštai mylimam broliui išvykstant" (1704) per Miulhauze parašytas kantatas *(Actus tragicus,* 1707*)* prie vargonų muzikos šedevrų — tokatų *d-moll* ir *C-dur* (apie 1709). Vadinasi, reikia skaičiuoti nuo XVIII amžiaus pirmojo dešimtmečio. Visa, kas buvo sukurta anksčiau, priskirti ankstyvajam, įvadiniam laikotarpiui, o nuo šiol prasideda *antrasis*, brandusis.

Tyrinėtojai (H. Beseleris ir kt.) pagrįstai pažymi šio laikotarpio kūriniams būdingą virtuoziškumą, išradingumą, ryškiai pasireiškiantį audringą temperamentą, drąsiai griaunantį įprastas estetines normas. Čia susikryžiavo ir šiaurės Vokietijos mokyklos improvizacijos meno tradicijos, ir *stile concertato* kontrastinė dinamika; pietistinis „saldus" elegiškumas performavo naujosios italų smuiko mokyklos kantileną, o tradicinė vokiška motyvinė-kontrapunktinė technika buvo praturtinta derminiu-tonaciniu plė-

tojimu. Apskritai tat savotiškas „audros ir veržimosi" laikotarpis Bacho kūryboje. Labiausiai jis pasireiškė vargonų muzikos žanruose ir rūšyse. Išraiškingumas būdingas ir kamerinėms solinėms kantatoms, sukurtoms 1714—1717 metais. Viena šio laikotarpio viršūne ir tuo pačiu gaire, rodančia posūkį į kitą laikotarpį, gali būti laikoma Pasakalija *c-moll* vargonams (1716—1717).

Trečiojo laikotarpio pradžia apytikriai sutampa su Bacho gyvenimo Kėtene viduriu — XVIII amžiaus pirmojo ir antrojo dešimtmečių riba. Stebina šio laikotarpio kūrybos intensyvumas: čia ir pjesės styginiams strykiniams instrumentams (tarp jų garsioji Čakona solo smuikui ir koncertai smuikui, kurių vienas — dvigubas), ir „Brandenburgo koncertai" (1721; kai kurių pirmieji variantai sukurti anksčiau), ir klavyrinės pjesės (GTK I tomas, 1722; siuitos). Tas faktas, kad Bachas kaip tik šiuo laikotarpiu pradeda rašyti mokomosios-didaktinės paskirties kūrinius, ketindamas praplėsti pedagoginį repertuarą, paaiškinamas ne tik asmeniniais ar juolab šeimyniniais motyvais („Natų sąsiuviniai" Frydemanui, Anai Magdalenai; invencijos): jis stengiasi dar giliau suvokti muzikos vaizdinės išraiškos bei struktūros dėsningumus. Bachas visiškai juos įvaldo, net ir kūriniuose orkestrui. Beje, įvyko poslinkių žanrų sąveikoje: atkrito bažnytinės muzikos sritis, nors ji nebuvo svarbiausia ir ankstesniuoju laikotarpiu. O pasaulietines kantatas Bachas kūrė Kėtene ir jų muziką iš dalies panaudojo Leipcige (paversdamas jas religinėmis kantatomis).

Minėtame Kėteno laikotarpio viduryje sukoncentruota tai, kas bus išplėtota vėlesniais dešimtmečiais, derinant konkretų jausmą ir racionalumą, tobulą polifonijos meistriškumą ir negirdėtą harmonijos turtingumą, tematizmo individualizavimą ir labiau paryškintus jame žanrinius (be kita ko — šokio) požymius, riturnelės tipo formą ir plėtojimo elementus, artikuliacijos ritminę įvairovę ir ostinatiškumą, dramatinę deklamaciją ir kantileniškumą, patetiką ir apmąstymus ir t. t. Todėl, man regis, visiškai nėra pagrindo manyti, kad Bacho persikėlimas į Leipcigą ir Anhalt-Kėteno dvaro kapelmeisterio pareigų pakeitimas

šv. Tomo bažnyčios kantoriaus pareigomis buvo nauja gairė jo kūrybos periodizacijoje.

Trečiasis laikotarpis trunka maždaug iki ketvirtojo dešimtmečio antrosios pusės. Apsigyvenęs Leipcige, Bachas, palyginti su Kėtene praleistais metais, staiga pakeitė žanrų hierarchijos koordinaciją: į pirmąjį planą iškilo religinė muzika. Žanro funkcinė paskirtis sąlygojo kai kurių akcentų perkėlimą išraiškos priemonių sferoje, tačiau jų sistema liko nepakitusi. Be to, Bacho dėmesys instrumentinei muzikai išliko: jis pradėjo spausdinti „Klavyrinius pratimus", o kantatose — lygiagrečiai su vokaliniu — sustiprino instrumentinį pradą, kartais net savarankiškų numerių pavidalu. Prisiminkime biografijos faktus: po to, kai 1729 metais Leipcigo visuomenė aiškiai nepakankamai įvertino „Pasiją pagal Matą", Bachas ėmė dirbti su studentų *Collegium musicum* ir grįžo — daugiausia autoparodijų forma — prie koncerto žanro. Taip Kėteno ir Leipcigo laikotarpių bruožai susijungė.

Bethoveno kūryboje kaip ypatingas laikotarpis paprastai išskiriama „paskutinioji dekada". Analogišką „dekadą", sąlygiškai kalbant, galima nurodyti ir Bacho kūryboje, tik chronologinės jos ribos dar platesnės ir apima apie penkiolika metų. Kaip ir kiekviename periodizavime, šios ribos daugiau ar mažiau paslankios ir negali būti siejamos su konkrečiomis datomis.

1734 metų gruodyje Bachas sukūrė „Kalėdų oratoriją", kurią sudaro šešios kantatos, daugiausia — autoparodijos. Tai — atsisveikinimas su žanru, nuo kurio jis nutolo dar anksčiau. Po penkerių metų Bachas išleidžia „Klavyrinius pratimus" op. 3 — polifoninių pjesių vargonams rinkinį, kuriame vyrauja choralo išdailos. Ilgus metus, vos ne iki gyvenimo pabaigos (bent jau iki 1747 metų) lygiagrečiai rašomos Didžiosios mišios liturginiu lotynišku tekstu; jos nesusietos su gimtosios kalbos deklamacija, ir tai leidžia kompozitoriui nevaržomai parodyti savo vokalinį polifoninį meistriškumą. Variacijos, fugos, kanonai vyrauja vėlesniuose kūriniuose: „Klavyriniuose pratimuose" op. 4 („Goldbergo variacijose"), GTK II tome, „Muzikinėje dovanoje", „Fugos mene". Sąrašas pakankamai įtikinantis: vėl vyksta poslinkis į instrumentinių žanrų pusę ir *stile*

antico kryptimi, atsiranda polinkis pabrėžti imanentinius muzikos dėsningumus, racionaliai sąlygojamus griežto kontrapunkto. Šiuo, *ketvirtuoju*, laikotarpiu dar ryškiau nei anksčiau jaučiamos pastangos perteikti tai, kas objektyvu, viršasmeniška, universalu. Ar tuo nepasireiškia savotiškai interpretuotas Šviečiamojo amžiaus racionalistinių idėjų poveikis? Tai sudėtingas klausimas, reikalaujantis tolesnio mokslinio pagrindimo. Kaip ten bebūtų, šio kūrybos laikotarpio specifiškumas nekelia abejonių.

Bet tai nėra grįžimas į praeitį, prie Nyderlandų kompozitorių ar Palestrinos chorinio polifoninio stiliaus: Bachas neatsisako jo stiliui būdingo tematizmo individualizavimo, organizuojančios ir atitinkamai plėtojimą nukreipiančios tonacinio plano funkcijos, *stile concertato* suformuotos struktūrinės dinamikos. Tai ir ne pasekmė rezignacijos, neva kilusios dėl jo genijaus nepripažinimo, priešingai: svetingas Bacho priėmimas Frydricho II dvare Berlyne 1747 metais buvo aukščiausias jo genijaus pripažinimas. Gyvenime, žinia, pakako ir sielvarto: įsiliepsnojo Bachą nuliūdinęs Prūsijos ir Saksonijos vidaus karas, šeimos neaplenkė ligos ir mirtys, sušlubavo ir paties Bacho sveikata. Bet niekaip ir niekuo nepasitvirtina romantinė versija, esą senatvėje jis nusigręžęs nuo jį supusios aplinkos.

Bachas visada sugebėjo išsaugoti kūrybinę nepriklausomybę — ir būdamas dvaro muzikantas, ir bažnytinės ar miesto valdžios prižiūrimas. Jo gyvenimas buvo nelengvas, ir vis dėlto — jei turėsime omeny kūrybos evoliuciją — tai buvo laiminga dalia, leidusi susintetinti tai, kas dėjosi pasaulinėje ir religinėje muzikoje. Paskutinę „dekadą“ Bachas rinko, peržiūrinėjo, kruopščiai tikrino ir tvarkė savo rankraščius. Bendravo su mokiniais ir su daugeliu kitų muzikantų, buvo veiklus, darbštus. Jis būtų galėjęs pasakyti apie save kaip ir Šiucas, senatvėje irgi tvarkęs savo palikimą: „Šituo ir po mirties aš tarnausiu Dievui, pasauliui ir savo geram vardui.“

III DALIS

KŪRYBA

VOKALINIAI INSTRUMENTINIAI ŽANRAI

I

Vokalinė (tekstinė) muzika Bacho meniniame palikime vyrauja ne tik kiekybiškai: ji nulemia sisteminę Bacho kūrybos metodo vienybę. O vokalinės muzikos pagrindas — choralo melodijos. Vagneris pagrįstai teigė, kad protestantų choralas (šia sąvoka aprėpsime ir XVII amžiaus religines giesmes) buvo vokiečių muziko — turimas omeny Bachas — „pačių puikiausių statinių" pagrindas[1].

Priminsime kai kuriuos statistinius duomenis.

Iki mūsų dienų išliko daugiau kaip du šimtai Bacho religinių kantatų (kartu su jų variantais). Iš jų tik 55, t. y. maždaug ketvirtadalis, neturi choralo su tekstu; tačiau šie skaičiai neparodo, kad choralo melodijos — be teksto! — skamba ir instrumentų (orkestro) partijose. Choralai labai reikšmingi ir pasijose bei motetuose.

Be to, Bachui priklauso 173 (su variantais — 239) choralo išdailos vargonams, kuriose teksto nėra, tačiau jis numanomas: amžininkams jau pačios melodijos sukeldavo konkrečias prasmines asociacijas. O chorinių choralo išdailų, daugiausia su dubliuojančiais instrumentų balsais, išliko — kartu su pasijomis, oratorijomis ir motetais — 204. 1784—1787 metais Filipas Emanuelis jas išleido, tiesa, ne visas, tačiau dar pridėjo 185 aranžuotes iš vėliau dingusių kantatų, o galimas daiktas — ir iš kitų Bacho

---

[1] *Вагнер Р.* Избр. работы.— М., 1978, с. 57.

kūrinių. Vadinasi, iš viso — 389[2]. Tačiau į šį skaičių neįeina tie choralai, kurie turi didelius orkestro interliudus, ir tie, kuriuose choralo melodija — kaip *cantus firmus* — yra didelės polifoninės kompozicijos pagrindas.

Pateikti duomenys pirmiausia liudija Bacho ištikimybę vokiečių meninėms tradicijoms, kurių pamatus padėjo protestantų bažnyčia, be to, gilų vokiečių nacionalinio meloso ir — plačiau — muzikinės kalbos suvokimą. Tokį didelį dėmesį choralui jis skyrė ne tik todėl, kad liturginėse melodijose matė koncentruotą specifiškų nacionalinio meloso bruožų išraišką, bet ir dėl to, kad tekstuose slypėjo mintis — verbalinė, žodinė tezė, turėjusi moralizuojantį pamokomąjį tikslą. Šitokioje plotmėje melodijos estetinė vertė buvo neatsiejama nuo etinės: choralas įgaudavo ir simbolio, ir esmės reikšmę.

Tad kaip Bacho kūryboje santykiavo žodis ir muzika? Pradedant Šveiceriu, šį klausimą įvairiai aiškino skirtingų kartų ir metodologinių pakraipų muzikologai. Neketindamas polemizuoti, išdėstysiu savo samprotavimus. Bet pirmiausia vertėtų nurodyti kai kuriuos tipiškus protestantų liturginės muzikos tradicijų bruožus.

Liuteronų bažnyčia jau nuo savo pagrindėjo Martyno Liuterio laikų plačiai naudojo „parodijos“ metodą — pritaikydavo naują tekstą senoms vokiečių liaudies, kitų tautų (daugiausia hugenotiškoms), katalikiškoms, „autorinėms“ (kompozitorių sukurtoms ir kartais skirtoms ne bažnytinėms, o pasaulietinėms reikmėms) ir kitoms dainoms bei giesmėms. Kaip chorale, taip ir autorinėje XVII amžiaus giesmėje pagal vieną melodiją buvo giedama keletas posmų. Neretai ir jų tekstas buvo keičiamas — reiškinys, įprastas tautosakoje. Pakeitus tekstą, keitėsi ir melodijos intonavimas, jos ritmas įgaudavo choralui būdingą tolygumą. Tiesioginis, betarpiškas žodžio poveikis muzikai silpnėjo, nors daugelio klausytojų sąmonėje visi giesmės komponentai ilgainiui susiliejo į vieningą meninį vaizdą.

---

[2] Žr. naujausią leidimą: Johann Sebastian Bach. 389 Choralgesänge, hrsg. von Bernhard Friedrich Richter.— Leipzig, s. a. (toliau sutrumpintai — Richterio rink.). Pilnesnis Bacho choralų, tarp jų ir choralų vargonams, leidinys,— *Terry Ch. S.* Bach's Chorals, v. 1—3.— Cambridge, 1915—1921.

Kiti veiksniai sąlygojo teksto ir melodijos santykį katalikiškose giesmėse: melosą nustelbdavo dominuojanti psalmodinė monodija ir lotynų kalbos artikuliacija. Net paskui, kai grigališkasis choralas pasidarė melodingesnis (buvo praturtintas sekvencijomis ir tropais), bažnyčia reikalavo išsaugoti žodžio primatą, vėliau tai atsispindėjo XVI amžiaus Tridento susirinkimo dekretuose. O liuteronų bažnyčiai — iki jos dogmatizavimo XVII—XVIII amžių sandūroje — būdingas nestabilus teksto ir melodijos santykis.

Vokalinėje muzikoje Bachas rėmėsi šia nacionaline menine tradicija ir ta prasme buvo šimtmečiu anksčiau gyvenusio Heinricho Šiuco antipodas.

Šiucas, kaip taikliai pažymėjo H. Egebrechtas[3],—*musicus poeticus* („muzikas poetas"), kuriam svarbiausia — „teksto pavertimo muzika menas" (paties Šiuco žodžiai). Jo istorinė reikšmė labai didelė: pasiremdamas italų madrigalistų menine patirtim — nuo Dž. Gabrielio iki Monteverdžio *stile concitato* („sujaudinto stiliaus"),— jis atnaujino vokiečių nacionalinį meną. Savo nuostabiais kūriniais ir per gausius mokinius Šiucas nulėmė tolesnę vokiečių muzikinės kalbos raidą, be kita ko organiškai susiedamas vokalinį ir instrumentinį pradus. (Ar Bachas buvo susipažinęs su geriausiais jo kūriniais, tokiais kaip „Kalėdų oratorija" ir pasijos,— nežinoma.) Pabrėždamas vyraujantį žodžio vaidmenį ir retorinių priemonių svarbą, įkūnijant jį muzikoje, choralu Šiucas rėmėsi mažiau nei Bachas, o grynai instrumentinę muziką; taip pat ir vargoninę, ignoravo, ir tuo vėl skyrėsi nuo Bacho. Savo veiklos klestėjimo laikotarpiu, 1653 metais, Šiucas (mirė 1672 m.) skundėsi, kad jauni kompozitoriai „mielai griebiasi naujovių ir labiau linkę menkinti visa, kas pasiekta praeityje *(im Altertum)*, o ne šlovinti"[4]. Bachas atsidūrė tų „jaunųjų" gretoje. Jis pasuko kitu keliu: žodis *poeticus* jam netinka, jis — *Musicus*, perėmęs ir susintetinęs istoriškai skirtingas tendencijas. Tarp pastarųjų — be jau minėtų

---

[3] *Eggebrecht H. H.* Heinrich Schütz: Musicus poeticus.— Göttingen, 1959.

[4] Cit. pagal minėtą Egebrechto knygą, p. 21.

choralo tradicijų — buvo senųjų polifonijos meistrų *stile antico* ir naujosios operinės mokyklos *stile concertato*.

Griežtojo stiliaus kontrapunkto sąlygomis pati polifoninių darinių technika griovė tiek žodžių reikšmę, tiek frazių sekos logiką: atskiri žodžiai ar net ištisos frazės vienu metu „išplaukdavo" įvairiuose balsuose tai supriešinant skirtingas melodijas, tai kanonu, kai klausa „pagauna" tik pirmąjį žodį, ir panašiai. Visa tai vedė į skirtingų tekstų skambėjimą tuo pačiu metu. (Pavyzdys — vadinamosios mišios parodijos, kuriose panaudojami kanonizuoti bažnytiniai ir liaudies tekstai bei melodijos.)

Antras — operinis — modusas, pasireiškęs solinėse operų arijose, buvo grindžiamas principu, priešingu kontrapunktinių perstatymų technikai: vokalinė melodija rėmėsi generalbosu *(basso continuo)* ir deklamaciniu teksto išdainavimu. Žodžio reikšmė čia, rodės, buvo svarbesnė negu sudėtingo kontrapunktinio stiliaus muzikoje — taip iš pradžių ir buvo. Bet vėliau — jei kalbėsime ne apie rečitatyvą, o apie ariją — italų operos mokykloje, turėjusioje didelės įtakos ir kitoms nacionalinėms mokykloms, melodinis (kantileninis) pradas ėmė konkuruoti su verbaliniu, todėl atskiri žodžiai — net skiemenys! — buvo nuolatos kartojami, logiška frazių seka suirdavo, kartais priartėdavo prie nesąmonių (plg. satyrinę tokios nesąmonės išraišką Musorgskio romanse „Klasikas").

Pagaliau dar vienas faktorius — koncertinio instrumentinio stiliaus raida, kurią irgi stimuliavo itališka mokykla. Šio stiliaus — ypač smuikavimo meno — poveikis pasireiškė XVIII amžiaus pradžioje, atradus galimybių instrumentalizuoti vokalinę partiją, o tai, savo ruožtu, galėjo prisidėti ir prie žodinės kalbos prozodijos bei sintaksinės struktūros irimo.

Minėtus faktorius Bachas susintetino, jie sąlygojo jo pasirinktą žodžio ir muzikos santykio traktuotę, kurią reikėtų taip apibrėžti: Bacho kompozicijose ***muzikinė ir verbalinė sferos sąlygiškai nepriklausomos viena nuo kitos.*** Būdamas nepralenktas polifonistas, generalbosu paremtą vokalinį operinį išraiškingumą jis sujungė su daugiabalsio kontrapunkto priemonėmis. Todėl neiškėlė kaip „operistai" (pagal ano meto terminologiją) vokalinės partijos virš

instrumentinio akompanimento, laikydamasis jų lygiateisiškumo ir vienybės: vokalinę partiją suinstrumentino, instrumentinę — vokalizavo. Tokia principinė Bacho nuostata, kurios jis laikėsi, linkdamas tai į senųjų polifonistų manierą, tai — arijose ar dainoms gimininguose choruose — į homofoninį-harmoninį stilių.

Ar galima, remiantis šiais samprotavimais, teigti, kad Bachas buvo abejingas tekstui? Jokiu būdu. Atsakydamas į Forkelio klausimus apie Johaną Sebastianą, Filipas Emanuelis rašė: „O dėl velionio bažnytinių kūrinių, tai galima pasakyti, kad jis kūrė juos pasiaukojamai ir atsižvelgdamas į turinį, paikas žodžių nepaisymas buvo jam svetimas, jis stengėsi išreikšti *ne atskirus žodžius*, o visumos prasmę“ (pabraukta mano.— *M. D.*). Labai svarbi, teisinga pastaba!

Didžioji Bacho vokalinių kūrinių dauguma sukurta protestantų bažnytinėms apeigoms, kur jie atlikdavo tam tikrą ritualinę funkciją. Tai vokiškiems tekstams sukurtos pasijos, kantatos, oratorijos, motetai; lotyniškiems tekstams — *Sanctus, Magnificat,* vadinamosios „trumposios mišios“ ir Didžiosios mišios *h-moll* (pastarosios nebuvo skirtos atlikti liuteronų bažnyčioje). Suprantama, kad šiame kontekste mus domins kūriniai vokiečių kalba, ir visų pirma kantatos (Bacho oratorijos — iš esmės irgi kantatos). Apie pasijas, pagrįstas nuosekliu evangelijos pasakojimu, kalbėsime vėliau, nors daugelis dalykų, kuriuos dabar aptarsime, tiesiogiai susiję ir su jomis.

Religinės muzikos kūrinys — ne pamokslas, kaip tvirtina protestantų ortodoksai: muzika negali juo tapti, nes jos plėtojimas remiasi ne sąvokinės, diskursyvinės logikos dėsniais, o imanentiškais šios meno rūšies dėsningumais. Kantata — ne malda; choralas joje tėra tik duoklė ritualinei tradicijai. Kantatos uždavinys — sukurti palaimos ir pamaldumo nuotaiką. (Vokiškai pasakytume *Andacht*, tačiau šis žodis turi dar vieną reikšmę: „šventa pagarba“.)

Poetiniai, vadinamieji „madrigaliniai“ tekstai, panaudoti kantatų ar pasijų arijose, rečitatyvuose ir choruose — tai konkrečių tezių, alegoriškų palyginimų ar pamokslo sentencijų apmąstymai, perteikiantys palaimingą būseną

arba kryptingą kontempliaciją. Pastaroji turėjo sukelti klausytojams emocijų pakilimą ar nusiraminimą, kūrybinės minties sielvartą arba džiaugsmą.

Vadinasi, kantata tarnavo tiems patiems tikslams, kurie įkvėpė visus Bacho kūrinius ir kuriuos koncentruotai perteikia žodžiai *Gemüthsergötzung* ir *Recreation des Gemüths* (žr. aukščiau, p. 130). Bet kartu kantatoje yra ir pamokymas, slypintis, visų pirma, padainuotame žodyje. Be teksto tokia muzika nebūtų sukurta. Bachas ja ragino imtis gerų darbų, smerkė tuštybę, atjautė Kristaus — „Dievo avinėlio, pasaulio nuodėmių atpirkėjo" — kančias („mirtimi mirtį pamynusio" Jėzaus paveikslas Bachui buvo didžiausio humaniškumo ir žmogiškumo pavyzdys), pagaliau, kaip to reikalavo tikėjimo dogmos, šlovino tą, kuris kaip priešybę chaosui iškėlė tvarką, sielos abejonėms ir kančioms — didingą Visatos harmoniją.

Ar galėjo Bachas, šitaip žiūrėdamas į tekstą, ignoruoti jo prasmę? Žinoma, ne. Bet žodžio arba visos frazės prozodijos tikslumas, logiškas tokių frazių išdėstymas — ne svarbiausias jo uždavinys. Jeigu jis ir pažeisdavo sintaksės bei ortoepijos (kalbos intonacinio akcentavimo būdų) normas, tai darė tą ne dėl atsainumo, o norėdamas paryškinti muzikos ekspresiją arba, kaip tada buvo sakoma, afektą. Pagrindinė verbalinio teksto mintis paprastai sukoncentruota pradinėje tezėje, kuri sąlygoja ir tematizmą, ir judėjimo pobūdį, ir faktūros tipą. Tezė, tiksliau pasakius — ja išreikšta mintis,— pirmas Bacho kūrybos impulsas. Ši tezė nušviečiama iš įvairių pusių ir įvairiais kompozicijos lygmenimis, įrodinėjama, aptariama — ir veikiau pačia muzika, o ne tolesniais žodžiais.

Aukščiau minėtas santykinis muzikos ir žodžio sferų savarankiškumas nereiškia, kad Bachas esą buvęs abejingas tolesniam pradinės tezės žodiniam dėstymui. Svarbūs, jo manymu, žodžiai (pavyzdžiui, „mirtis", „nuopuolis", „išaukštinimas" ir panašiai) visada pabrėžiami vokalinėje arba instrumentinėje partijoje, pasitelkiant faktūros arba tonacines priemones. Tai galėjo būti ir vaizdūs palyginimai, ir retorikos figūros, ir atskiri vaizduojamojo pobūdžio epitetai. Vos tik jie atsiranda tekste, Bachas nepraleidžia progos jų pabrėžti. Šias muzikoje įkūnytas

vaizdingumo priemones apibūdinome kaip „metaforos realizaciją“. Belieka tik stebėtis, kaip tobulai genialus meistras, atidus menkiausioms teksto detalėms, „realizavo“ šias metaforas kompozicijoje, kur struktūrą sąlygojo muzikos plėtojimo logika.

Tačiau pradinė žodinė tezė neaprėpia viso vokalinio kūrinio teksto turinio. Dažnai šiai tezei priešpriešiais iškeliama kita — jos alternatyva, pavyzdžiui, kad ir tokios antinomijos: abejonė — įsitikinimas, kentėjimas — džiūgavimas, mirtis — prisikėlimas. Panašia opozicija pagrįsti daugelio kantatų chorai, kurių dvidalę struktūrą galima palyginti su rišliu, poriniu preliudo ir fugos ciklu. O solinėse arijose antroji, „alternatyvinė“ tezė dažniau pateikiama kaip dar vienas, nors ir kitoks, argumentas pradinei tezei *da capo* epizode patvirtinti.

Kokius tekstus panaudojo Bachas, iš kur jie paimti? Visų pirma, tai — Biblija. Iš Senojo testamento buvo imamos sentencijos (128 kantatose jų tekstai nepakeisti) ir psalmės, kurių poetiką didžiai vertino Liuteris (keturiasdešimt šešiose kantatose psalmių tekstai pateikiami ištisai, penkiasdešimt aštuoniose — atskiros jų eilutės). Iš Naujojo testamento panaudoti daugiausia evangelijų pasakojimai (pasijose, „Kalėdų oratorijoje“). Visi kiti tekstai — laisvos poetinės variacijos religinėmis temomis. Kaip minėta, tokios eilės buvo vadinamos „madrigalinėmis“. Religinės giesmės suskirstytos posmais, vienodo metro ir rimų, o šios eilės, kaip ir madrigalas, nebuvo dalomos posmais; eilučių skaičius bei ilgumas irgi nebuvo reglamentuojami, rimai galėjo būti netikslūs arba galėjo jų visai nebūti. O užgriozdinimą metaforomis paaiškina to meto praktika — paisant retorikos mokslo, buvo reikalaujama, kad oratorius mokėtų *docere, movere, delictare* („pamokyti, paskatinti, išaukštinti“).

Bachas pasirinkdavo trumpus, kartais vos kelių eilučių tekstus. Per visą kūrinį jis ne sykį kartodavo atskirus žodžius arba frazes, dėl to dar gyvas būdamas susilaukė Gotšedo, Šeibės, Matezono kritikos. Tačiau kritikai nesuprato Bacho kūrybos tikslų: kaip išeities taškas jam rūpėjo pagrindinė mintis (arba alternatyvinė jos tezė), o visą tekstą Bachas suvokė kaip šios jo įkūnytos ir išplė-

totos muzikoje minties patvirtinimą, todėl ir nesidomėjo tolesne teksto plėtote. Šią mintį jis traktavo daugiareikšmiškai, todėl ne visuomet pavyksta nustatyti, kokie žodžiai ar frazės yra tam ar kitam kūrinyje svarbiausi. Jais it „raktais", kalbant metaforiškai, Bachas atrakindavo ne vieną, o iškart keletą vaizduotės „užraktų", turėjusių polivalentišką funkciją: plėtojant tvirtai suregztus vokalinius instrumentinius balsus, muzika įgydavo įvairių reikšmių. Be to, pradinės muzikinės tezės dažniausiai pateikiamos vienu metu, simultaniškai, ir viena kitą papildo.

Kyla klausimas: kodėl Bachas pasirinkdavo vidutiniškų poetų madrigalines eiles? Dėl jų banalumo iki šiol apgailestauja Bacho kūrybos tyrinėtojai. Bet manyčiau, kad sielotis dėl to nereikėtų, juolab kad to meto vokiečių poezijos lygis apskritai buvo žemas.

Ką mes vadiname neskoninga banalybe, Bachas laikė stereotipu, nukreipiančiu jo fantaziją įprasta vaga. Ar būtų jis sukūręs dar gilesnius ir didingesnius kūrinius, turėdamas geresnes eiles? Šitaip klausti nė nedera: pasijose ir kantatose įkūnyti aukščiausi humanistinio meno pasiekimai. (Ta pačia proga paklausime: kodėl analogiškos pretenzijos nereiškiamos operoms — kai kurios jų tapo klasikinėmis,— kurių žodinis tekstas, švelniai tariant, netobulas?) Be to, minėtas klausimas iš esmės beprasmiškas; jei kompozitorius kūrė muziką daugiau ar mažiau nepriklausomą nuo teksto, jam kaip tik ir reikėjo stereotipų, atliekančių antraeilį, pagalbinį vaidmenį, o ne eilių, kurios savo menine verte būtų rungtyniavusios su muzika.

Parapijiečiams, kuriems jis šią muziką kūrė, buvo aiškios (ko nepasakysi apie nūdienos klausytojus) madrigalinėse eilėse slypinčios aliuzijos, keliančios asociacijas su Biblijos siužetais ir vaizdais. Juk turinio požiūriu šios eilės nesiskyrė nuo religinių giesmių arba Biblijos sentencijų. Tiesa, jei Bacho kūrinių tekstus analizuotume atsietai, susidarytų įspūdis, primenąs Babelio bokšto statybą, kur susimaišė įvairių šimtmečių bei skirtingų estetinių lygių vaizdinės sistemos ir poetika; bet visa tai sulydo vientisas autoriaus stilius. Po Bacho mirties žodinio ir muzikinio turinio nevienalytiškumas vis labiau aštrino

kritišką požiūrį į vokalinį jo palikimą. Ir vis dėlto: kaip galėjo atsitikti, kad liuteronų bažnyčia ilgam — vos ne iki XX amžiaus — atsisakė meninių vertybių, galėjusių papuošti jos liturgiją?

Paradoksas slypi ir pačiuose XVIII amžiaus pirmosios pusės vokiečių religinės muzikos žanruose, ir tame, kokį pavidalą jiems suteikė Bachas.

Šiuo požiūriu išsiskiria pasijos. Bachas plėtojo senąjį pasijos tipą, susiformavusį XVII amžiaus pabaigoje; pagrindinis dėmesys sutelktas į evangelijos pasakojimą, į kurį įterpiami choralai ir vaizduojamų įvykių apmąstymai. Perteikdamas įvykius, Bachas sustiprino subjektyvųjį momentą, dramatiškai užaštrino išraiškos priemones. Kartu jam buvo nepriimtinas madingu daręsis vadinamasis „oratórinės pasijos" tipas, kuriame kanoniškas tekstas buvo visiškai pakeičiamas laisvu poetiniu jo atpasakojimu. Madrigalines eiles Bachas panaudojo tik arijose ir kai kuriuose choruose. Jis sustojo pusiaukelėje: nepripažinęs nūdienės, madingos pasijų transformacijos, išeinančios už bažnytinės liturgijos ribų ir besiveržiančios į koncertinę estradą, senąjį modelį jis tarsi susprogdino iš vidaus negirdėtai nauja muzikos vaizdų sandara. Senoji konstrukcija negalėjo atlaikyti tokio spaudimo, ir Bacho pasijos tapo unikaliu reiškiniu šio žanro istorijoje. Jos unikalios ne tik meninio sumanymo įkūnijimo tobulumu, bet ir nepakartojamu amžius atlaikiusios archaikos ir novatoriškumo lydiniu.

Tą patį pastebime ir kantatose.

Rečitatyvų ir arijų įvedimas į kantatas XVIII amžiaus pradžioje — iki tol vyravo motetinė-chorinė sandara — reiškė staigų posūkį žanro evoliucijoje. Bachas adaptavo šią naujovę, o į senąjį „choralinių kantatų" tipą net įvedė arijas su rečitatyvais. Tačiau muzikos sandarą paliko seną, polifoninę, nepaprastai ją praturtindamas, o kiti to laikotarpio kompozitoriai vis labiau linko į homofoninį-harmoninį stilių, artimą operiniam ir sąlygojantį šio žanro tolesnę sekuliarizaciją („supasaulėjimą"). Tuo būdu kantata buvo išstumta iš protestantiškų bažnytinių apeigų, ir genialusis Bacho palikimas ilgam dingo iš muzikantų akiračio. Net Forkelis 1802 metais apie Bacho kan-

tatas atsiliepė be deramos pagarbos. O maždaug trisdešimčia metų anksčiau vargonininkas ir kompozitorius Danielius Šubartas, tyrinėjęs estetikos klausimus, griežtai pasmerkė tuos, kurie, pasak jo, sumanė įvesti į bažnytines apeigas kantatą — „tą margą Arlekino kaptoną *(Harlekinjacke)*, iš teatro pasiskolintą drabužį“[5].

Šių žodžių negalima taikyti Bacho muzikai, šitai pažymi ir Šubartas: jos emocionaliai ekspresijai ar tauriai kontempliacijai svetimas išorinis teatrališkumas. Bet, kaip ir pasijose, Bacho religinių kantatų sudėtinės dalys įvairiarūšės, o seno ir naujo derinys nepakartojamai originalus. Tuo galėsime įsitikinti, atskirai analizuodami Bacho vokalinių kūrinių komponentus. (Juos aptardami, remsimės ir kantatomis, ir pasijomis.)

II

Pagrindiniai Bacho vokalinių kūrinių komponentai yra šie:

1) choralas;
2) rečitatyvas;
3) arija;
4) choras.

Šia eilės tvarka juos ir aptarsime.

1. Aranžuojant ir plėtojant choralo melodijas, Bacho fantazija neturėjo ribų. Jis galėjo daug kartų panaudoti tą pačią melodiją, pateikdamas įvairias vaizdines jos transformacijas[6]. Choralo tekstas turi keletą posmų; aranžuotės stimulu dažniausiai būdavo pirmieji posmai, kurie

---

[5] *Schubart C. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.— Leipzig, 1977. Knyga pirmą kartą išspausdinta 1784 metais. Šubartą piktina kantatų tekstų kratinys, kuriame greta giesmių (choralų) posmų atsiduria madrigalinės eilės; rūsčiai smerkia neskoningus rečitatyvus, apskritai, jo manymu, svetimus bažnytinės muzikos stiliui.

[6] Pavyzdžiui, išliko 10 choralo *Herzlich thut mich verlangen* aranžuočių (melodija Haslerio, tekstas Gerharto), tiek pat — choralo *O Welt, ich muss dich lassen* (melodija Izako, tekstas Flemingo), 7 — *Jesu, meine Freude* (melodija Kriūgerio, tekstas Franko; ši melodija dukart panaudota Bacho motetuose) ir t. t.

ir nulemdavo muzikos charakterį. Tačiau kartais išeities tašku tapdavo kiti posmai — tuo pasireikšdavo Bacho muzikai būdinga kintanti „dominuojančių frazių" funkcija. Liturginė melodija, paprastai pavedama sopranui, skirtinguose to meto rinkiniuose įvairuoja. Iš galimų variantų Bachas rinkdavosi tuos, kurie Leipcige buvo įprasti. Melodiją jis kartais pakoreguodavo, suteikdavo jai kitą metrą. Esminius aranžuotės bruožus nulemdavo boso judėjimas, derminis bei tonacinis melodijos „nuspalvinimas" ir vidurinių balsų faktūros sutirštinimas. Keturbalsumas Vokietijoje įsitvirtino XVI amžiaus viduryje ir tapo būdingu vokiškos tradicijos požymiu — skirtingai nuo griežtojo stiliaus (*stile antico*) chorinės polifonijos, kuriai būdingas penkiabalsumas su dviem soprano partijomis[7]. Vokaliniai choralo balsai būdavo dubliuojami instrumentais, natose pažymint *colla parte.* Papildomai įvedus kontrapunktines orkestro partijas, keturbalsumas tapdavo šešiabalsumu ar net septyniabalsumu.

Liturginė melodija pasitarnaudavo verbaline ir muzikine teze, o aranžuotė buvo jos aiškinimas. Didžioji dauguma amžininkų apsiribodavo melodijos homofoniniu harmonizavimu, o Bachas savitai ją traktavo, polifoniškai plėtojo. Traktuotė rėmėsi ne tik *c. f.* struktūros dėsningumais, bet ir jo semantiniu, poetiniu turiniu. Tą gali patvirtinti Bacho mokinio Cyglerio liudijimas: „Jei kalbėsime apie choralų atlikimą, tai mano mokytojas, ponas kapelmeisteris Bachas (jis tebėra gyvas) liepdavo man groti tas dainas (*Lieder*) ne šiaip sau, tarp kitko, o atsižvelgiant į žodžių afektą"[8]. Jei, Bacho manymu, šitai buvo svarbu improvizuojant vargonais choralo temomis, tai „žodžių afekto" vaidmuo dar labiau padidėdavo tekstą turinčiuose vokaliniuose kūriniuose.

Maždaug per pusantro šimto metų (skaičiuojant nuo Liuterio reformos[9]) choralas patyrė visokių įtakų, kurias

---

[7] Šį penkiabalsumą Bachas neretai panaudoja laisvai sukurtuose choruose (ne choraluose).

[8] Tą liudija ir kitas Bacho mokinys — Agrikola.

[9] Manoma, kad Liuteris pradėjęs sudarinėti „giesmių katekizmą" 1524 metais.

susintetinęs rėmėsi vokiško meloso specifika. Choralui būdingos periodiškai besikeičiančios ir viena nuo kitos atskirtos melodijos frazės, atitinkančios teksto atkarpas: kiekvieną frazę užbaigia fermata kaip cezūros ženklas, o frazes vienija bendri motyvai ar intonacijos. Laikomasi aiškaus metro, vyrauja neskubus, ritmiškai tolygus judėjimas (pagal seną notaciją — pusinės natos). Jis išlieka ir tada, kai muzikoje aktyviau pabrėžiamas himniškas pobūdis (slinktys trigarsio natomis aukštyn ir laipsniškas nusileidimas), kentėjimas (chromatinės slinktys žemyn), santūrus liūdesys (pagal Šveicerį, „atodūsio motyvas") ir t. t.

Religiniuose Bacho kūriniuose choralas turėjo dvi tarpusavyje susietas funkcijas — semantinę ir konstruktyvinę. Jis panaudotas trejopai: a) „natūralia" keturbalse sandara (šiuolaikinė muzikologija tokį choralą sąlygiškai vadina „bendruomeniniu"), b) kaip išplėtotos kompozicijos *cantus firmus*; c) kaip polifoninio kūrinio tematizmo branduolys. (Klasifikacija pateikta pačiais bendriausiais bruožais.)

„Bendruomeninis" choralas dubliuojamas orkestro (pagal principą *colla parte*), arba *c. f.* laisvai kontrapunktiškai išdėstomas vokaliniuose ir instrumentiniuose balsuose, būtinai prisilaikant metro. Šie choralai dažniausiai skamba kantatų pabaigoje — kaip prasmės apibendrinimas, viso kūrinio pagrindinės idėjinės vaizdinės tezės įtvirtinimas. Kartu choralas, užbaigdamas iš keleto epizodų susidedantį kūrinį, t. y. savotišką ciklą, atlikdavo konstruktyvinę funkciją. Ji ryškesnė tuo atveju, kai pradinis choralas, net jeigu jis išplėtotas kitu būdu, susišaukia su baigiamuoju, architektoniškai įrėmindamas ciklą. Kantatose — juolab pasijose — panaudojami ir kiti keturbalsiai choralai: jie išdėstyti kaip gairės, kreipiančios „siužeto" plėtotę (kantatoje tas „siužetas" slypi pagrindinės tezės idėjoje, pasijoje jį išryškina evangelijos pasakojimas). Šių gairių vaidmuo dvejopas: jos pabrėžia tam tikrą prasmės akcentą, antra vertus — suskaido ciklinę kompoziciją, apibendrina jos padalas ir sujungia jas „arkomis", įrėmina.

Kitam choralinės kompozicijos tipui atstovauja keturbalsis choralas, kurio posmai iškyla ištisinio, savarankiš-

ko orkestro judėjimo fone: instrumentiniai balsai nedubliuoja vokalinių, kurių atžvilgiu jie yra neutralūs (žr. kantatų Nr. 138, 109 ir daugelio kitų baigiamąsias dalis). Atsiranda panašumo į *tutti* ir *soli*, kur *solo* — choralo giedojimas choru, o *tutti* — riturnelė. Panašios išdailos aranžuotės — pavadinkime jas „koncertinėmis" — dažnos Bacho kūryboje.

„Koncertinis" choralas būdingas stambiems vokaliniams kūriniams. Kai kuo jis atitinka choralinę fantaziją, kurios ištakos slypi vargonų muzikoje (charakteringas pavyzdys — „Pasijos pagal Matą" Nr. 35). O daugybę „choralinio tematizmo branduolio" pavyzdžių pateikia chorinių fugų *c. f.*

Aranžuotės tipai buvo varijuojami priklausomai nuo funkcijos — jungiamosios, skaidančiosios, įvado ar užbaigos,— kuri jai tekdavo bendroje kompozicijoje, ir nuo siužetinės pasakojimo dramaturgijos (pirmiausia pasijose). Visi trys faktoriai sąveikavo ir lėmė galutinį rezultatą, kartais gana netikėtą savo traktuote[10].

Apskritai Bachas stengėsi „įveikti" standartinį melodijos struktūros „kvadratiškumą", todėl žiūrėjo, kad kontrapunktiniuose balsuose nenutrūktų motyviniai ryšiai, o laiko matu paliko žingsnio ritmą, kuriame pulsavimo vienetu (*Pulsschlag*) buvo ketvirtinė nata. Judrus bosas „žingsniavo" tai kildamas, tai leisdamasis; jam priešpriešiais „žingsniavo" viduriniai balsai, dažnai suliguotų mažųjų sekundų sekos pavidalu, aštuntinėmis; kartais būdavo chromatizuojama net boso partija (žr. Richterio rinkinio Nr. 182, 4 ir kt.). Jei pabandytume rasti bendrą dėsningumą, kiekvienos išdailos plėtotė atrodytų taip: nuo faktūros sukomplikavimo prie moduliacinio nukrypimo ir baigiamojo praskaidrėjimo. Tokių nukrypimų — staigių moduliacijų, intensyvesnių chromatizmų ir kt.— vaidmuo padidėja priešpaskutinėje ar paskutinėje teksto eilutėje, prieš

---

[10] Žr., pavyzdžiui, Richterio rinkinio Nr. 167 (Nr. 3 iš „Pasijos pagal Matą") — neįprastos choralo pradinių taktų harmonizacijos pavyzdį; plg. Nr. 5 iš kantatos Nr. 60, kur melodijoje panaudota tonų slinktis su tritoniu (!),— būtent šį Bacho transformuotą variantą Albanas Bergas panaudojo savo koncerto smuikui finale.

baigiamąją kadenciją. Ypatingu harmonizavimu išskiriami ir atskiri žodžiai (pavyzdžiui, „mirtis“).

Kiekvienas Bacho aranžuotas choralas, didelis ar mažas, yra išbaigta meninė visuma. Tai pasakytina ir apie keturbalses išdailas su orkestru *colla parte*, iš dalies artimas Kėteno laikų „Vargonų knygelei“, ir apie tuos du aranžuočių būdus, kurie iš esmės skiriasi nuo vargoninių dėl sudėtingesnės vokalinio ir instrumentinio pradų sąveikos.

2. Iš italų operos perimto deklamacinio rečitatyvo įvedimas į vokiečių religinės muzikos žanrus reiškė staigų posūkį kantatos ir pasijos raidoje, o tai neišvengiamai skatino tolesnę jų sekuliarizaciją. Liuterio reforma įtvirtino tik vieną rečitatyvo rūšį — „pasijų toną“ (*Passionston*) kaip savitą grigališkosios psalmodijos variantą vokiečių kalba. Pats pavadinimas rodo, kad tai buvo evangelijos teksto pusiau skaitymas, pusiau giedojimas. Tačiau ilgainiui ir šį toną palietė istorinės modifikacijos, jis ėmė artėti prie itališko rečitatyvo.

Bacho kūryboje „pasijų tonas“ ypač išraiškingas: jis susideda iš mikrostruktūrų, kuriose jaučiamas nenutrūkstamas ryšys su senomis tradicijomis ir kartu — imanentinis muzikinių frazių išbaigtumas, perteikiant jomis žodinio teksto esmę. Kaip sako Hansas Eisleris, šie rečitatyvai žavėjo Bertoltą Brechtą, kuris pažymėjo jų „gestinę prigimtį“. Bachas čia — ir visur kitur — iškyla ir kaip senų tradicijų tęsėjas, ir kaip drąsus novatorius.

Kantatų rečitatyvuose jis ne toks originalus, nes, nevaržomas nei pieteto Biblijos žodžiui, nei „pasijų tono“, naudoja įprastus melodinius stereotipus. Nors iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti keista, Bachas čia kruopščiau negu pasijose tikrina prozodijos galimybes. Kuo tai paaiškinti? Pasijose kiekviena rečitatyvinė frazė komponuojama kaip formaliai išbaigta muzikinė mikrostruktūra, turinti Šventojo rašto minties branduolį, o kantatose panaudojamos madrigalinės eilės su trafaretiniu retorinių šūksnių ir metaforų rinkiniu. Pasijose, atskleidžiant autoriaus požiūrį į evangelijos pasakojimą, reikia išlaikyti pamaldų toną, o kantatose laisviau panaudojamos patetiš-

kos, artimesnės kasdieninei kalbai teatrinės deklamacijos priemonės.

Nurodytus skirtumus galima paaiškinti skirtingais funkciniais rečitatyvo uždaviniais pasijose ir kantatose. Pasijose vyraujanti semantinė reikšmė tenka kanoniško prozinio teksto vokaliniam intonavimui; Evangelisto partiją „Pasijoje pagal Matą" Bachas net specialiai užrašė raudonu rašalu. O visa kita pasijose — apmąstymai arba iliustracija to, apie ką pasakoja evangelijos istorija. Kaip tik tada ir įvedami rečitatyvai madrigalinėmis eilėmis, funkciniu požiūriu iš dalies artimi kantatiniams rečitatyvams, kadangi šios eilės atlieka ne pagrindinį, o šalutinį vaidmenį, padėdamos pereiti iš vienos vaizdinės emocinės sferos į kitą. Jų paskirtis — paruošti klausytoją, kad lengviau suvoktų afektą, kuris bus plėtojamas kitame numeryje.

Išraiškos būdas priklauso ir nuo pasirinktos rečitatyvo rūšies. XVIII amžiaus pradžioje išsikristalizavo trys panašios jų rūšys, kurių svarbiausiu skiriamuoju faktorium buvo instrumentinio pritarimo tipas. Tačiau visoms toms rūšims Bachas suteikė didelę moduliacinę laisvę, turtingą harmoniją, ko negalima pasakyti apie to meto operos tradicijas.

„Sausojo" rečitatyvo (*secco;* jis dar buvo vadinamas ir *semplice* — „paprastuoju") akompanimentas apsiribodavo lapidariniais vargonų (bažnyčioje) ar klavesino akordais; Bacho laikais toks akordas buvo nurodomas boso partijoje *(continuo)* ketvirtine arba suliguota pusine nata, su skaitmenimis arba be jų[11]. Generalbosas nukreipdavo laisvai sklandančio vokalinio balso judėjimą reikiama dermine-tonacine linkme. Tokie pasijose Evangelisto rečitatyvai.

Akompanuojamasis rečitatyvas (*accompagnato* — „palydimas"), kaip ir *secco,* — operinės kilmės; jis grindžiamas ištisiniu orkestro (dažniausiai styginių instrumentų)

---

[11] Italų operinėje praktikoje nusistovėjo rečitatyvo *secco* atmaina — rečitatyvas *parlando* („kalbamasis"); jo paskirtis informatyvinė, o muzikos vertė nedidelė. (Mocartas skubėdamas tokius rečitatyvus pavesdavo rašyti savo mokiniams; dainininkai neretai juos pakeisdavo trafaretinėmis slinktimis.)

pritarimu. Pasijose tokie yra Kristaus rečitatyvai; didingai tolygią, bosui pavestą melodingą jo kalbą supa aureolė: styginiai skamba aukščiau jos, o *continuo* suteikia atramą. Analogiškuose kantatų rečitatyvuose orkestro pritarimas įvairesnis: kad ekspresija būtų didesnė, kartais panaudojami visi instrumentai.

Tuo pačiu tikslu į trečiąją rūšį — rečitatyvą *obligato* — greta vokalinio balso įvedamas privalomas („obligatinis") solinis instrumentas, kurio solo tęsdavosi ir kitame numeryje, arijoje, pavirsdamas varžybomis su vokaline partija. Šią rečitatyvo rūšį Bachas gausiai naudojo tiek pasijose, tiek kantatose. Išplėtoti, melodizuoti rečitatyvai, sudarantys vientisus ir tik formaliai neužbaigtus fragmentus, vėlesniuose leidiniuose buvo pavadinti *arioso*. Pats Bachas šiuo terminu nesinaudojo ir, beje, nei pasijų, nei kantatų neskaidė į atskirus „numerius", kaip tai daroma dabar.

Anksčiau buvo išsakytos kai kurios kritinės pastabos dėl kantatų rečitatyvų. Jas reikia suprasti teisingai: pasijas Bachas kruopščiai dailino, daug kartų redagavo, o kantatas dažniausiai skubėdamas rašė kiekvieno sekmadienio liturgijai ir, suprantama, visą kūrybinį išradingumą atiduodavo ne rečitatyvams, o prasmės atžvilgiu pagrindiniams numeriams — chorams ir arijoms. Vis dėlto ir šioje srityje yra nemaža nuostabių atradimų. Apsiribosiu tik vienu pavyzdžiu — iš kantatos Nr. 155 *Mein Gott, wie lang', ach lange*[12], sukurtos 1716 metais Veimare. Turiu galvoje pradinį rečitatyvą (mūsiškai — ariozo), kuriam pritaria styginiai instrumentai. Ilgokai tęsiant vargonų punktą *re,* sopranas dainuoja reto grožio, deklamaciškai patetinę melodiją, kupiną sielos skausmo; toliau moduliuojama, su žodžiais *der Freudenwein gebricht*[13] atsiranda koloratūra, dominantėje rečitatyvas nutrūksta. (Po rečitatyvo skambančiame puikiame alto ir tenoro duete su fagoto solo nevilčiai praskaidrinti pabrėžtas tvirtas įtikinimas: *Du musst glauben, du musst hoffen, du musst glauben*[14].)

---

[12] „O dieve, kaip ilgai."

[13] „pritrūko džiaugsmo vyno".

[14] „Turi tikėti, turi viltis."

O kalbant apie pasijas, galima įžiūrėti tokį dėsningumą: rečitatyvas evangelijos tekstu — uždaras muzikinis darinys, susidedantis iš sujungtų melodinių formulių ir nukreiptas į prasmės atžvilgiu pagrindinį žodį ar frazę — į emfazę, kuri sąlygoja nepakartojamą tokio rečitatyvo struktūrą. Madrigalinėmis eilėmis parašytuose ariozo padidėja instrumentinio pritarimo vaidmuo — akompanimente kristalizuojasi motyvas (arba ritmas, arba faktūros tipas), neretai įtvirtinamas ir solistų tembras (vokalisto ir instrumentalisto, vesiančių „dialogą" rečitatyvą keisiančioje arijoje), todėl ariozo glaudžiai siejasi su arija ir betarpiškai pereina į ją. Kaip pavyzdį nurodysiu rečitatyvą obligato *Ach Golgatha, unseliges Golgatha*[15] (Nr. 69 iš „Pasijos pagal Matą"), kuris nepaprastai išraiškinga patetika artimas jau minėtam ariozo iš kantatos Nr. 155. Ariozo iš pasijos ir po jo skambanti arija parašyti tiems patiems atlikėjams: dainuoja altas, o *continuo* (vargonų) fone solo groja du obojai *da caccia*. Glaudus ariozo ir arijos ryšys, primenąs operos „sceną", išlieka ir kantatose.

3. Vokiečių religinėje muzikoje arija įsigalėjo XVIII amžiaus pabaigoje. Operinio stiliaus veikiama, joje ilgam įsitvirtino forma *da capo (d. c.)*[16]. Antroji dalis (B) pagal dėstymo pobūdį ir tematizmą čia supriešinama su pirmąja (A), o po jos kartojama pradinė (A). Šių dalių kontrastas buvo daugiau mechaniškai „panaikinamas", nei įveikiamas. Įrėminimo funkciją atlikdavo instrumentinė riturnelė. Tokį arijos stereotipą nustatė Aleksandro Skarlačio vadovaujamos Neapolio operos mokyklos atstovai; per sekantį šimtmetį — iki pat Mocarto — jis buvo įvairiai realizuojamas.

Nuo XVII amžiaus vidurio vokiečių muzikos praktikoje paplito „religiniai koncertai" (didžiausi šio žanro pasiekimai — Šiuco ir Šeino kūriniai), kuriuose vokalinius epizodus keitė soliniai instrumentiniai ir choriniai. Antrojoje amžiaus pusėje būsimoji kantata buvo plėtojama dviem kryptim: jungiama su religine strofine giesme (dar vadi-

---

[15] „Ak Golgota, bedale Golgota!"

[16] Pažodžiui *(it.)* — „nuo galvos", t. y. su pakartojimu iš pradžių.

nama ode) arba su madrigalinėmis eilėmis. Panašaus tipo daininguose epizoduose arba ariozo, reiškiant pamaldžius jausmus, pietizmo įtakoje stiprėjo subjektyvusis pradas. Galiausiai XVIII amžiaus pradžioje tai ir sąlygojo rečitatyvų su arijomis *d. c.* įvedimą į kantatą. Arijas imta rašyti ir pasijose; pažymėtinos Kristiano Floro pasijos, kuriose greta senojo *Passionston* gausu instrumentinių pjesių, tarp jų ir „sinfonijų", solo (giesmių) ir choro numerių.

Formą *d. c.* Bachas buvo įvaldęs virtuoziškai. Jos variantai nesuskaičiuojami: pavyzdžiui, atsisakoma pradinės dalies pakartojimo *d. c.* epizode[17] arba ji kiek pakeičiama; kitais atvejais — norint „užslėpti" formos padalų ribas — teksto „repriza" (t. y. pradinės tezės pakartojimas) pateikiama anksčiau negu muzikinė (t. y. prieš prasidedant muzikoje *d. c.*) ir panašiai. Tačiau visada išlieka instrumentinės riturnelės — pradinio „devizo" — vyraujantis vaidmuo.

Pagrindu paimta tokia schema: pirma eiliuoto teksto eilutė trumpesnė už antrąją, todėl joje daugiau pakartotų žodžių ar frazių — tokia pradinė tezė, įtvirtinta daugialypiam riturnelės afekte. Pavyzdžius pateiksime iš „Pasijos pagal Matą". Kartais tai moralizuojanti sentencija: „Kantrybės, kai mane gelia melagingi liežuviai", t. y. melagingas apkalbas reikia kantriai iškęsti (Nr. 41); kartais tai kreipimasis į save patį: „Apsipilk krauju, brangi širdie" (Nr. 12); kartais pagrindinėje frazėje sutinkama sudėtinga retorinė figūra: „Jei ašaros ant mano skruostų bejėgės prieš jus, o, tada — paimkit mano širdį" (Nr. 61).

Arijos antrojoje dalyje Bachas paprastai panaudodavo ilgesnį tekstą, kuriame būdavo plėtojami arba motyvuojami poetiniai kreipiniai ar didaktiniai pamokymai iš pirmosios dalies. Jis vengdavo šių dalių trafaretinio kontrastingo supriešinimo, būdingo operų arijoms, ir bendrąją

---

[17] Dvidalės arijos (be pirmosios dalies pakartojimo) pavyzdžiai labai reti. Žr. Nr. 58 *Es ist vollbracht* („Ir tai įvyko") iš „Pasijos pagal Joną", kur pirmojoje dalyje *(Molto Adagio)* solo pavestas altui ir violai *da gamba* (palydint tik *continuo*), o antrojoje *(alla breve)*, šiuo atveju kiek gyvesnėje, prie jų prisijungia styginiai. Neįprasta Bachui ir arijų iš kantatų Nr. 123, 136, 139 forma.

kompoziciją grindė retorikos mokslu: tezė — jos argumentavimas (plėtojimas) — įtvirtinimas *(d. c.)*.

Instrumentinė riturnelė tarytum daigas yra sukaupusi viską, iš ko vėliau išaugs arijos muzika; ji — arba ją sudarantys motyvai — įsismelkę į kūrinio audinį ir jį apibendrina. Vokalinis balsas iš pradžių perima riturnelę — visą ar jos dalį,— po to varijuoja. Afektas plėtojamas pasitelkiant polifoninę perstatymų techniką ir pradinių temos darinių artikuliaciją vokalinėse bei instrumentinėse partijose (pakaitomis, tačiau susietai). Instrumentiniai motyvai skamba reljefiškiau, ryškiau, o dainavimas pabrėžia jų lyrizmą, kantileną. Arijos antrojoje, moduliuojančioje, dalyje vokalinėje partijoje mažiau žodžių pakartojimo, vyrauja deklamacija, tuo tarpu instrumentų partijose dažnai skamba tie patys motyvai kaip ir pirmojoje dalyje. Todėl, nors ir žymus vidinis dalių kontrastingumas, kompozicija lieka vieninga, o pirmosios dalies muzikos sugrįžimas *(d. c.)* esti visiškai organiškas. Tuo pasireiškia specifinė Bacho arijų ypatybė, nors kantatose sutinkamos ir kitos — paprastesnės, homofoninės — atmainos.

Privalomas arijos muzikos komponentas — solinis instrumentinis balsas arba grupė vienarūšių instrumentų (pavyzdžiui, dvi fleitos arba styginiai). Obligatinės instrumentinės partijos soliniuose vokaliniuose kūriniuose yra neatskiriamas koncertinės manieros požymis[18]. Plėtojimas paprastai vyksta trim sluoksniais: vieną liniją veda vokalinis balsas, kitą — obligatinis instrumentas, trečią — *continuo,* t. y. boso partija. Būdamos daugiau ar mažiau savarankiškos, šios linijos sąveikauja. Solinę partiją Bachas dažniausiai paveda smuikui, fleitai, obojui, kartais violončelei (violai *da gamba*), fagotui, trimitui.

Mūsuose Bacho religinių kantatų arijos atliekamos, deja, retai[19]. Parinktinai pateiksiu sąrašą tų, kurios, mano manymu, galėtų praturtinti vokalistų repertuarą. Pirmasis skaičius žymi kantatos numerį; antrasis — po įstrižo brūkš-

---

[18] Šios manieros pradininku laikomas Neapolio mokyklos kompozitorius Agostinas Stefanis.

[19] Koncertuose dažniau skamba giesmės iš Semelio rinkinio (1736), tačiau įrodyta, kad iš 69 šio giesmyno melodijų Bacho sukurtos tik trys; likusiais atvejais jis apsiribojo harmonizavimu.

nio — nurodo chronologine tvarka pateikiamų kantatų dalį; skliausteliuose nurodomi sukūrimo metai („sp." — spėjama, „n. red." — nauja redakcija)[20].

Sopranas: 21/3 (sp. 1714, n. red. 1724), 178/5 (sp. 1723), 105/3 (1723)[21], 70/5 (1723), 75/5 (1723), 147/5 (1723)[22], 32/1 (1726), 72/4 (1726), 80/4 (sp. 1715, n. red. 1735), 249/5 (1725, n. red. 1735), 11/10 (1732), n. red. 1735).

Altas (mecosopranas): 182/5 (1714), 54/1 (sp. 1714), 185/3 (1715), 132/5 (1715), 184/4 (1723), 89/3 (1723)[23], 190/3 (1724), 94/4 (1724), 33/3 (1724), 85/2 (1725), 11/4 (1732, n. red. 1735)[24].

Tenoras: 172/4 (1714), 165/5 (1715), 186/5 (sp. 1723), 179/3 (1723), 41/4 (1725), 6/5 (1725), 249/7 (1725, n. red. 1735), 85/5 (1725).

Bosas: 172/3 (1714), 132/3 (1725), 163/3 (1715), 104/5 (1724), 10/4 (1724), 26/4 (1724), 82/3 (1731).

Iš „Kalėdų oratorijos" (1734, BWV 248) išskirsiu arijas Nr. 19 ir 39 (sopranas), Nr. 4 (altas), Nr. 41 (tenoras), Nr. 8 (bosas); iš *Magnificat* (1723) — alto ariją Nr. 9.

4. Pradinė tezė (išskyrus solines kantatas) pavedama chorui, kuriuo pradedamas kūrinys. Tai gali būti ir platus polifoninis choralo posmų išdėstymas, ir didelis choras su choralo melodija arba be jos Biblijos sentencijų ar psalmių tekstais. Prieš chorus kartais būna orkestro įžangos[25]. Analogiški chorai sutinkami ir kūrinio viduryje, ir —

---

[20] Arijos iš pasijų ir Mišių *h-moll* čia neminimos, nes jos labiau žinomos ir prieinamos.

[21] Retas arijos be *continuo* akompanimento pavyzdys; plg. taip pat soprano ariją *Aus Liebe* iš „Pasijos pagal Matą" arba alto arijas iš kantatų Nr. 46, 170/3.

[22] Plg. preliudą *d-moll* iš GTK I.

[23] Plg. fugos *g-moll* temą iš GTK I.

[24] Plg. ariją *Agnus Dei* iš Mišių *h-moll.* Tai variantai tos pačios arijos iš dingusios pasaulietinės kantatos.

[25] Iš ankstyvųjų kantatų, pradedant 1707—1708 metais, žr. Nr. 106, 182, 21, 12, 152, 31; po to — maždaug nuo 1726 metų — orkestro įžangų vaidmuo padidėja.

rečiau — pabaigoje. Šių numerių plėtojimui Bachas teikė didelę reikšmę, jie visapusiškai atskleidžia Bacho polifoninį meistriškumą.

Tarp religinių kantatų, išlikusių iki mūsų dienų, trijuose ketvirtadaliuose yra fugos. Tai ištisa įvairių fugos rūšių vokalinėje polifoninėje muzikoje enciklopedija. Tiesa, fugų tikra šio žodžio prasme, vidujai uždarų, ne taip daug, dažniau panaudojama prancūziškos uvertiūros forma pagal schemą lėtai — greitai (be pirmosios dalies pakartojimo), kas primena porinę preliudo-fugos kompoziciją (žr. kantatą Nr. 75)[26]. Neretai fuga išsirutulioja iš ankstesnio dėstymo kaip baigiamasis, išplėtotas kurio nors numerio epizodas.

Senoji fugų rūšis — motetinė: kiekviena teksto eilutė turi savo tematizmą, o jį sudarančių motyvų vieningumas išlieka. *C. f.* kanoniškai pravedamas visuose balsuose: arba nuo soprano iki boso, arba kitais variantais (Nr. 2, 34, 38, 121). Kartais susidaro sujungtų fugečių seka. Orkestras dubliuoja balsus *colla parte*, bet gali turėti ir daugmaž savarankišką reikšmę, kaip tai būdinga riturnelėmis grindžiamai formai.

Kitai fugų rūšiai atstovauja begalinis kanonas su išlaikytu kontrapunktu, kur vedmuo ir atsakymas pakaitomis — bet ne sinchroniškai — skamba to kontrapunkto perstatymų fone. Intermedijų, kaip ir motetinėse fugose, nėra, kas tam tikru mastu suartina šią rūšį su ričerkaru, tačiau bosas tematiškai neutralus. Sekant V. Noimanu, šią rūšį galima pavadinti „permutacine fuga"; permutacija čia suprantama kaip kintanti kontrapunktų funkcija (Nr. 182/2).

Senajai rūšiai priklauso ir tos fugos, kuriose instrumentai *stile antico* maniera dubliuoja vokalinius balsus. Tokių fugų skiriamasis bruožas — didingumas, tolygus judėjimas *alla breve*. Paprastai tokiu būdu išdėstomos tikėjimo dogmos (Nr. 3, 179, Mišių *h-moll Credo*).

Išvardytos rūšys susijusios su ankstesnių laikų tradicijomis, tačiau Bachas jas atnaujino, suteikdamas išraiš-

---

[26] Čia ir toliau nurodomi tik atskiri pavyzdžiai.

kos ekspresijos, tematizmo raiškumo, drąsių tonalinio plėtojimo naujovių. Išaugo ir interliudų — instrumentinių riturnelių, dažnai plėtojamų tik orkestro partijoje — vaidmuo[27].

Sustiprėjus formą organizuojančiai riturnelių funkcijai, atsiranda ypatinga rūšis, sąlygiškai vadinama „koncertine fuga". „Koncertiškumas" pasireiškia ir supriešinant vokalinį bei instrumentinį pradus, ir gretinant juos sudarančias grupes, jis sąlygoja, be kita ko, daugiachorinių kompozicijų atsiradimą. Kartais įterpiami soliniai vokaliniai epizodai — rečitatyvai arba ariozo (Nr. 138, 95).

Instrumentinio faktoriaus lyginamojo svorio padidėjimas itin išryškėja kūriniuose su išplėtotomis orkestro įžangomis ir pabaigomis, kurios, analogiškai skambėdamos, pagal prancūziškos uvertiūros pavyzdį įrėmina kompoziciją: pradinė punktyrinio ritmo padala *Grave (Largo, Adagio)* pakartojama dalies pabaigoje (Nr. 194).

Pasitaiko ir dainingesnių chorų — savotiškų sumodernintų strofinių giesmių; juose fugų nebėra, nors balsai gali įstoti kanoniškai. Neretai tokie chorai, kaip ir arijos, parašyti *d. c.* forma[28].

Pasijose specifinių bruožų turi chorai, kuriuose, perteikiant minios šūksnius, paliekamas nepakeistas evangelijos tekstas. Tokie chorai vadinami *turbae* (daugiskaita iš lot. *turba* — sąmyšis, maišatis, „miniõs" — mokinių ar vyriausiųjų dvasininkų, seniūnų ar sargybinių — triukšmas). Kartais *turbae* prasideda nuo staigaus *forte*, tuo pavaizduojamas minios įniršis. Arba atvirkščiai — įtampa stiprėja į pabaigą ir su dominantės akordu nutrūksta, Evangelisto pasakojimas plėtojamas toliau. *Turbae* sustiprina dramatizmą, ryškiai kontrastuoja su buvusiais ir būsimais epizodais.

Senosios pasijos prasidėdavo nedidele įžanga — *Introitus,* savotiška malda. Bachas ją pakeitė dideliu dramatišku

---

[27] Tarp daugelio pavyzdžių — kantatos Nr. 47, 50 (pastaroji išliko nepilna).

[28] Klasikinis pavyzdys — paskutinysis choras iš „Pasijos pagal Joną" (prieš baigiamąjį choralą); plg. analogišką chorą iš „Pasijos pagal Matą".

choru. „Pasijoje pagal Joną" šis choras didingas, dramatiškas. „Pasijoje pagal Matą" tai gigantiška „scena", atkurianti eiseną į Golgotą. Kompozicija skirta dviem chorams: vienam chorui pavestas skundo tekstas, kitam — klausiamosios replikos; vėliau abu chorai susijungia, ir virš liūdinčios, užjaučiančios ir atgailaujančios minios tarsi sklando įtikinanti choralo tema (devintasis balsas!), kurioje pateikiama pasijos pamokymo kvintesencija.

Tokie yra choro portalai — Bacho pasijų įvadas. Į „Pasijos pagal Matą" kompoziciją įvestas ir madrigalinis choras (II dalies įžangoje) kaip „Siono dukters" — apibendrinto sielvartaujančiųjų paveikslo — liūdnas skundas; I dalyje yra ir kitas choras (Nr. 33), komentuojantis Jėzaus suėmimą. O abiejų pasijų choro epilogai sukurti giedrai liūdnų dainų-arijų *d. c.* dvasia. Senovinėje ikonų tapyboje tokios scenos buvo vadinamos „guldymu į kapą".

Geriausi kantatų chorai pagal vaizdingumą ir meninę vertę nenusileidžia pasijoms[29]. Dėl išraiškos išbaigtumo juos suvokiame kaip meniškai vientisus kūrinius, kurie — neatsižvelgiant į kantatos kontekstą — gali skambėti koncerte.

Pagaliau nurodysiu, jog iš 24 Mišių *h-moll* numerių 15 skirti chorui, o *Osanna* parašytas aštuoniems balsams, t. y. dviem chorams. Dvichorinės kompozicijos sutinkamos ir motetuose *a cappella.*

Apie motetus vertėtų pakalbėti atskirai.

Leipcigo bažnyčiose buvo įprasta pradėti sekmadienio mišias ir vakarines pamaldas trumpais lotyniškais motetais iš ankstesnių laikų kompozitorių kūrybos, be to, atlikimui vadovavo ne kantorius, o jo padėjėjas — choro seniūnas. Štai kodėl yra tik šeši Bacho motetai *vokiečių* kalba. Jie parašyti 1723—1746 metais daugiausia gedulingoms bažnytinėms pamaldoms, mirus įžymiems Leipcigo piliečiams. Turėdamas po du tris giesmininkus mokinius kiekvienai partijai, Bachas sustiprindavo choro skambesį instrumentiniu pritarimu *colla parte* arba vargonų *continuo.* Nūdie-

---

[29] Tarp daugelio kantatų, be anksčiau minėtų, nurodysiu Nr. 6, 25, 77, 79, 80, 102, 105, 181 ir kt.

nėje praktikoje choriniai motetai giedami be akompanimento[30].

Bachas parinkdavo ir komponuodavo tekstus, paimtus iš giesmių, psalmių, Biblijos sentencijų, apaštalo Pauliaus laiškų. Bendras muzikos pobūdis primena ne senąjį motetinį stilių, o naująjį, „koncertinį“ ir kartu dainingąjį, kas atitinka choralo melodijų (be kurių neapsieina nė vienas Bacho motetas) dvasią. Faktūra būna paprasta, kartais prasiveržia akordiniai-homofoniniai „šūksniai“, o polifoninis plėtojimas visada labai įvairus.

Penkiabalsis motetas *Jesu, meine Freude*[31] skiriasi nuo kitų ir ilgesne trukme, ir specifine struktūra. Jo pagrindą sudaro šeši choralo posmai, o visa kompozicija aprėpia 11 palyginti nedidelių dalių. Kraštinių dalių (choralo) muzika vienoda. Antroji dalis panaši į priešpaskutinę. Tarp „kantabilių“ tercetų — IV ir VIII dalių — įžvelgiamas paralelizmas (pirmuoju atveju — dvi atskiros sopranų partijos ir altai, antruoju — altai, tenorai ir bosai). Yra atitikmenų penktosios *(Vers 3)* ir devintosios *(Vers 5)* dalių dramatinėje ekspresijoje, kaip ir trečiosios bei septintosios dalių choralo išdailose. Tokiu apkraštavimu išskirta šeštosios dalies fuga, kurioje koncentruotai pateikiama pagrindinė kūrinio idėja apie kūno pavaldumą dvasiai. Šveiceris savo monografijoje šį nuostabų motetą pavadino „kompozitoriaus pamokslu apie gyvenimą ir mirtį“ (Šveiceris, p. 533).

Keturios kompozicijos parašytos dviem chorams. Paminėsiu motetą *Singet dem Herrn ein neues Lied*[32], kuris 1789 metais sužavėjo Mocartą. Pirmojoje jo dalyje ilgai kaupiamas ir plačia vaga rutuliojasi polifoninis judėjimas; į antrąją — choro „ariją“ — įterpiami choralo posmai; fi-

---

[30] Išimtį sudaro iškilmingas motetas *„Lobet den Herrn, alle Helden"* („Garbinkit Viešpatį, visos tautos“) su išplėtota koda *Alleluja:* išliko paties Bacho išrašyta *continuo* partija vargonams, kuri skiriasi nuo vokalinio boso partijos. Bet ir šis motetas gali būti atliekamas *a cappella.*

[31] „Jėzau, mano džiaugsme.“

[32] „Viešpačiui naują giesmę giedokit.“

nale dar labiau sustiprėja pradinės dalies triumfalinis skambėjimas, papildomas šokio elementais[33].

Tiek šiame, tiek kituose motetuose Bachas virtuoziškai panaudoja „atskirtų chorų" *(cori spezzati)* „stereofoninius" efektus: chorai čia susilieja į vieną, čia išsiskiria; neretai vienas choras, susišaukdamas su kitu, perima jo partiją, o kartais nelauktai, dramatizmui užaštrinti, įsibrauna į muzikos plėtojimą (žr. minėtus chorus iš „Pasijos pagal Matą").

Apskritai pagal rašybos manierą motetai mažai kuo skiriasi nuo atitinkamų kantatų numerių[34]. Bachas čia pasirodo esąs didis choro meno meistras. Kaip niekas kitas jis sugebėjo griežtojo stiliaus kontrapunktu paremtą *stile antico* suderinti su *stile concertato,* kurio esmę sudaro ne tik choro grupių ir solistų dialoginės varžybos, bet ir atrama į generalbosą. Šią sritį Bachas praturtino iki tol neregėtomis harmonijos moduliacijų naujovėmis, kaip ir nepaprasta choro kompozicijų formų įvairove.

III

KANTATOS

1

Kantoriaus pareigas Leipcige Bachas pradėjo eiti 1723 metų pavasarį. Pagal nusistovėjusias liuteronų tradicijas bažnytiniai metai *(Kirchenjahrgang)* prasidėdavo nuo ketvirtojo sekmadienio prieš kalėdas; tas laikas vadinosi „adventas"[35]. Kalendoriniai (astronominiai) ir „bažnytiniai" metai nesutapdavo: pastarieji buvo skaičiuojami nuo lapkričio pabaigos — gruodžio pradžios.

---

[33] Šio moteto muzikos pobūdis niekaip neatitinka gedulingų apeigų. Reiškiama įtikinamų samprotavimų, kad jis rašytas ryšium su Prūsijos ir Saksonijos karo pabaiga (1746 metais).

[34] Palyginimui Šveiceris nurodo chorus iš kantatų Nr. 108, 68, 121, 14, 38, 2.

[35] Adventas (nuo lot. *adventus*) reiškia „atėjimą". Stačiatikiams ikikalėdinis laikas trunka 40 dienų, o katalikams ir protestantams — apie 4 savaites.

Kantatos atlikimas buvo įtraukiamas į sekmadienio liturgiją bei į tas didžiąsias („dvylikines“[36]) bažnytines šventes, kurios pasitaikydavo ne tik sekmadieniais. Dvi svarbiausios šventės — kalėdos ir velykos. Jas sieja Jėzaus asmuo — jo gimimo ir prisikėlimo iš mirusiųjų stebuklas, kaip teigia krikščionių tikėjimo dogmos. Tarp šių dviejų centrinių taškų išsidėsto kitos bažnytinės šventės. Išvardysime svarbiausias.

Po pirmojo advento sekmadienio kitus tris sekmadienius liuteronų bažnyčia draudė atlikti figūracinę (polifoninę) muziką, nes tai buvo atgailos metas. Užtat per kalėdas ir Naujuosius metus ji ištisai skambėdavo po bažnyčios skliautais. Iškilmės pasibaigdavo trijų karalių švente[37]. Prieš velykas tris savaites kantatos nebuvo atliekamos iki pat vadinamojo verbų sekmadienio (vok. *Palmsonntag*, lot. *Palmarum*). Didįjį penktadienį buvo atliekama pasija. Iškilmingai, tris dienas, buvo švenčiamos velykos (vok. *Ostern*) — Kristaus prisikėlimas. Per artimiausias 7—8 savaites kantoriui tekdavo būti labai aktyviam. Kristus, kaip moko bažnyčia, keturiasdešimtąją dieną po prisikėlimo įžengė į dangų (dangun žengimo šventė, vok. *Himmelfahrt*), o dar po dešimties dienų, t. y. penkiasdešimtą dieną, iš dangaus nusileido šventoji dvasia[38] — tai pažymima per sekmines (vok. *Pfingsten*), kurios neatsiejamos nuo trejybės (lot. *Trinitas*). Šventoji trejybė — pagrindinė krikščionybės dogma: dievas tėvas, dievas sūnus ir šv. dvasia viename asmenyje. Šventosios trejybės švente (vok. *Fest der Heiligen Dreieinigkeit, Trinitatisfest*), kuri sutampa su pirmuoju sekmadieniu po sekminių, užsibaigia didelis bažnytinių švenčių ciklas. „Aplink centrinę velykų šventę it fokusą išsidėsčiusi kilnojamųjų švenčių sistema... tarsi spirale aprėpė visą metų rato erdvę...“[39] Nuo pirmojo sekmadienio po sekminių iki prieška-

---

[36] Bažnytiniame kalendoriuje yra 12 didžiųjų švenčių.

[37] Vok. *Dreikönigsfest* arba *Epiphanie(nfest), Epiphania(fest)*.

[38] Tapyboje buvo vaizduojama angelo pavidalu arba kaip balandis su mirtos šakele snape.

[39] *Зелинский А. Н.* Конструктивные принципы древнерусского календаря.— В кн.: Контекст — 1978.— М., 1978, с. 90.

lėdinio advento — šis laikotarpis truko 26—27 savaites — tokių didelių švenčių daugiau nebūdavo. Per visus bažnytinius metus kantorius privalėjo parašyti 59 kantatas, neskaitant „proginių“ — atminų, sutuoktuvių ir kt.

Anot Filipo Emanuelio, jo tėvo sukurtos kantatos aprėpia pilnus penkerius bažnytinius metus. Taigi iš viso religinių kantatų turėtų būti 295. Į šį skaičių neįeina Veimare parašytos kantatos — ten Bachas pateikdavo tik po vieną kantatą kas keturios savaitės, ir jų visuma negalėjo aprėpti visų bažnytinių metų. Iki mūsų dienų išliko maždaug du šimtai religinių kantatų[40]. Dalis jų — autorinės partitūros, dalis — vokalinių ir instrumentinių balsų (partijų) kopijos. Lieka neišspręstas klausimas: ar Bachas vėliau tvarkė savo palikimą pagal bažnytinio kalendoriaus datas, kad galėtų pagal konkretų planą aprėpti visas šventes, ar rašė vieną kantatą po kitos priklausomai nuo aplinkybių? Klausimas ne šiaip sau keliamas: remiantis pirmąja versija, tektų pripažinti, kad Bacho kantatų „metininkas“ yra uždaras milžiniškas superciklas; pagal antrąją versiją — o ji atrodo teisinga — kantatų rūšių ir variantų kaitoje yra atsitiktinumo, kurį sąlygojo šv. Tomo bažnyčios kantoriaus darbo sąlygos. Toliau pabandysiu tai įrodyti.

A. Diūro, G. Dadelzeno, V. Noimano ir kitų užsienio muzikologų tyrinėjimai leido nustatyti kantatų — tuo pačiu ir jų sukūrimo — seką per dvejus bažnytinius metus Leipcige ir pusmečiu anksčiau, kai dar iki 1723 metų advento Bachas pradėjo eiti kantoriaus pareigas. Du „metininkai“ apima 1723—1724 ir 1724—1725 metus. Trečiasis „metininkas“ (1725—1726) išliko nepilnas, o dingusios kantatos, kaip teigia Diūras, buvo parašytos 1727 metais[41]. Dabar Bacho dėmesys šiam žanrui susilpnėja, naujų kantatų smarkiai sumažėja (o gal jos irgi dingo?). Didžioji jų dauguma, įskaitant ir „Kalėdų oratoriją“,— parodijos. Iki 1735 metų buvo sukuriama nuo vienos (1730, 1732) iki penkių kantatų (1731) per metus, o tarp 1735 metų ir penktojo dešimtmečio pradžios sukurtos vos ke-

---

[40] Kai kuriais atvejais Bacho autorystė lieka neįrodyta.

[41] Išliko trys 1727 metų pradžios kantatos (Nr. 58, 82, 84).

turios; paskutinė, matyt, Nr. 34 (tai 1726 metų pavasarį parašytos atminų kantatos perdirbimas).

Tačiau Bachas savo religinių kūrinių nevadino „kantatomis“ — šis terminas greičiausiai jam kėlė asociacijas su pasaulietiniais žanrais. Jis vartojo įvairius kitus pavadinimus:

a) „motetas“ — turėta galvoje ne giedojimas *a cappella* ir ne specifiškai motetinė kompozicijos technika, o polifoninis kūrinys, kuriame chorui pavesta svarbiausioji funkcija (žr. kantatą Nr. 71);

b) „koncertas“ *(Concerto)* — ne nūdieniu, o senoviniu supratimu, kaip kūrinys bendram ansambliniam muzikavimui, kuriame gali būti ir solinių balsų (žr. Nr. 33, 40, 42, 57, 58, 119, 132, 134, 138, 144, 178, 194);

c) „dialogas“ *(Dialogo)* — tais atvejais, kai „kalbėdavosi“ du solistai be choro, bet paprastai būdavo baigiamasis choralas;

d) *Stück* — neutralus pavadinimas: „daiktas“, „pjesė“, „kūrinys“.

Kartais jau pačiam pavadinime slypėjo turinio kryptingumas, pavyzdžiui: *Actus tragicus* („Tragiškas veiksmas“ — Nr. 106), *Trauerode* („Gedulo odė“ karalienės Eberhardinos atminimui — Nr. 198) ir t. t. Panašūs kūriniai irgi būdavo atliekami bažnyčiose kaip ir kantatos, skirtos atminams, sužieduotuvėms, magistrato rinkimams ar vargonų pašventinimui.

Kantatos paskyrimas vienoms ar kitoms sekmadieninėms pamaldoms iš dalies nulemdavo jos meninius vaizdus. Pavyzdžiui, „Kalėdų oratorijoje“ pabrėžiamas pastoralinis tonas ir, priešingai, pompastiškumu pasižymi kantatos, skirtos Reformacijos dienos iškilmėms (jos vykdavo spalio 31 d.; žr. Nr. 76, 79, 80) arba kasmetiniams magistrato rinkimams (Leipcige vykdavo rugpjūtyje; žr. Nr. 29, 69, 119, 120, 193, 137)[42]. Pavyzdžiui, Miulhauzeno „rinkimų“ kantatoje (Nr. 71) orkestrą sudaro trys trimi-

---

[42] Išliko tik šešios Leipcige sukurtos rinkiminės kantatos, o Bacho tarnybos metais magistratas buvo renkamas 27 kartus. Trys kantatos aiškiai dingusios — išliko trys programėlės su jų tekstais. Kas skambėjo per likusius 18 atvejų — nežinia; galimas daiktas, buvo kartojamos anksčiau sukurtos kantatos.

tai, dvi fleitos, du obojai, fagotas, styginiai ir *continuo* su vargonų partija, o pirmojoje „rinkiminėje“ kantatoje (su timpanais), kurią Bachas atliko 1723 metų rugpjūčio 3 dieną Leipcige, pučiamieji — keturi trimitai, dvi fleitos, penki obojai (du iš jų *da caccia*) — skamba dar galingiau. „Su trimitais ir timpanais“, kaip rašė to meto Leipcigo laikraščiai, skambėjo pasaulietinės kantatos per valstybines iškilmes.

Pasaulietines kantatas, tarp jų ir anksčiau minėtas, Bachas vadino senoviniu operos pavadinimu — *Dramma per musica* („muzikinė drama“). (Dažnai, nepaisydamas itališkos rašybos, žodį *dramma* jis rašė su viena *m*.) Kartais vadino jas *Serenata* („serenada“) arba *Azzione teatrale* („teatrinis veiksmas“). Šiuos kūrinius jis taip vadino ne todėl, kad būtų norėjęs priartinti prie operos spektaklio, o dėl to, kad muzikoje stengėsi pabrėžti veiksmo momentą, jog jie skirtųsi nuo religinių kūrinių, kuriuose vyravo kontempliacija. Pasaulietiniuose žanruose įprastą mums terminą „kantata“ jis vartojo drąsiau: tokios yra ir „Kavos“ (Nr. 211), ir „Valstietiška“ (Nr. 212) kantatos, kuriose netgi esama veiksmo ir sąlyginių personažų; tačiau jie neturi individualių charakteristikų, kaip kad esti operoje. Užuominų į jas nėra ir tokiuose, atrodytų, programiniuose kūriniuose, kaip „Heraklis kryžkelėje“ (Nr. 213), „Nurimęs Eolas“ (Nr. 205) ar „Febo ir Pano varžybos“ (Nr. 201). Bachas čia lieka ištikimas nonpersonifikacijos principui, būdingam ir pasijoms, nes jam rūpi ne atskirybės, o visuma, ne poelgių pavaizdavimas, o jų dorovinės esmės atskleidimas, ne *veiksmas* kaipo toks, o jo *prasmė*.

Toks požiūris dar labiau paaiškina, kodėl Bachas taip lengvai pasaulietinę kantatą paversdavo bažnytine, be to, pakeisdamas tekstą, jis tik šiek tiek pataisydavo vokalinę partiją, orkestro balsai likdavo be pakeitimų. (Pasitaikydavo, žinoma, ir esminių perdirbimų!) Šių parodijų atsiradimo galimybė aptarta anksčiau; dabar paaiškinsiu pavyzdžiais: sielvartas dėl Jėzaus mirties — t. y. visumos išraiška — persmelktas liūdesio, kurį sukelia realaus žmogaus mirtis (t. y. atskiras reiškinys). Arba atvirkštinis ryšys: valdovo (kunigaikščio, kurfiursto) šlovinimą galima

sutapatinti su žmonių ir Visatos likimus lemiančio Kūrėjo šlovinimu. Juk net Biblijos psalmėse sutinkami tokie vaizdingi palyginimai: *Gott ist mein König*[43]. Tad nieko nuostabaus, kad kai kurios pasaulietinių „dramų“ (kantatų Nr. 213 ir 214) dalys buvo perkeltos į „Kalėdų oratoriją“ be jokių pakeitimų. Vaizdų sistemos ir kūrybos stiliaus vienovė stiprino parodijos metodą. Be to, ji padėdavo užtušuoti žanrines ribas, ir grynai instrumentinę, „pasaulietinę“ muziką Bachas ne tik perkeldavo į religines kantatas, bet ir pritaikydavo jai religinį tekstą (pavyzdžius pateiksime žemiau). Todėl kantatų skirstymas į pasaulietines ir religines yra sąlygiškas: pagal muziką jos, su retomis išimtimis, artimos. Pagrindinis skirtumas buvo tas, kad religinė kantata niekad neapsieidavo be choralo, o pasaulietiškoje jo nebuvo.

Religinės kantatos trukmė — nuo 20 iki 40 minučių (pastaruoju atveju ji skildavo į dvi dalis). Muzikinių numerių kiekis įvairavo, vidutiniškai — nuo penkių iki aštuonių. Dvidalėse kantatose jis padvigubėdavo; pirmoji dalis būdavo atliekama iki pamokslo, antroji — po jo. Pasaulietiniuose kūriniuose numerių galėdavo būti ir daugiau — iki dvidešimt keturių (Nr. 212).

Maždaug pusė kantatų tekstų (įskaitant pasaulietinius) turi atribuciją[44]. Iš poetų talentingiausias, atrodo, buvo Salomonas Frankas, su kuriuo Bachas bendradarbiavo Veimare, o Leipcige jam daug — tačiau gana vidutiniškai — rašė poetas Pikanderis (K. F. Henričio pseudonimas). Neretai Bachas koregavo eiles, kartais ir pats jas rašė — manoma, jog tai jis padarė maždaug trisdešimtyje kantatų. Pritrūkę laiko, taip elgdavosi Kūnau, Telemanas ir kiti kompozitoriai.

Deja, nėra išsamių tyrinėjimų, skirtų kantatų ir pasijų eilių poetikai bei leksikai, o būtų naudinga išsiaiškinti dažniausiai Bacho naudojamų vaizdingų palyginimų, metaforų, epitetų tipologiją. Ypač svarbus šių tekstų artumo

---

[43] „Viešpats — mano valdovas“ — žr. kantatą Nr. 71.

[44] Visi jie surinkti knygoje: *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, hrsg. von Werner Neumann.— Leipzig,* 1974; 17 psl. išnašoje pateikiamas iki šiol gana negausios literatūros apie kantatų tekstus sąrašas.

Biblijos psalmėms ar giesmėms klausimas. Jį turėtų ištirti literatūros mokslininkai, išmanantys XVII—XVIII amžių vokiečių poeziją. Išvados padėtų naujai nušviesti Bacho kantatinės kūrybos semantiką.

Rudolfas Alė, Bacho pirmtakas Miulhauzene, XVII amžiuje į kantatą pirmąsyk įvedė dainos pobūdžio ariją pagal religines eiles, parašydamas prieš ją instrumentinę riturnelę (keturiems smuikams ir *continuo*). Jis išspausdino 104 tokias arijas (5 didelius tomus). 1700 metais Erdmanas Noimeisteris, nuo 1715 metų buvęs pastorium Hamburge, ėmė spausdinti savo paties religinius tekstus — madrigalines eiles — visoms „bažnytinių metų" šventėms. Kaip pavyzdys buvo pasirinkta operos arija su ją paruošiančiu rečitatyvu. Ši naujovė sukėlė griežtą teologų atkirtį. Antrąjį „metininką" Noimeisteris papildė madrigalinėmis eilėmis chorui, tačiau ir šis rinkinys nesulaukė pritarimo. Galutinis sprendimas buvo kompromisinis: Biblijos sentencijos likdavo nepakeistos, o madrigalinės eilės būdavo skiriamos rečitatyvams ir arijoms. Telemanas, tada jau Vokietijoje pagarsėjęs, trečiajam (1711) ir ketvirtajam „metininkams" sukūrė muziką, ir Noimeisterio pasiūlytas tipas įsitvirtino protestantų bažnyčios apeigose.

Bachas artimai draugavo su Telemanu ir apie 1712 metus susipažino su trečiojo rinkinio turiniu. Greičiausiai jau kitais, 1713 metais, pagal šį pavyzdį jis sukūrė kantatą Nr. 21 ir, be abejo, tais pačiais metais, naudodamasis analogišku modeliu, Saksen-Veisenfelso kunigaikštystės valdovui, aistringam medžiotojui, sukūrė savo pirmąją pasaulietišką kantatą — Nr. 208 (*Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*)[45].

Bachas nepripažino Noimeisterio kaip poeto (jo tekstus sutinkame tik penkiose Bacho kantatose), tačiau perėmė jo žodinės kompozicijos tipą, pridėdamas — kaip neatskiriamą grandį — choralą. Išskyrus solines kantatas, šis modelis — su kai kuriais nukrypimais — buvo stabilus. Pagrindiniai jo komponentai: Biblijos sentencija arba psalmė; rečitatyvas (arba ariozo) ir arija (galėjo būti pakeista duetu); choralas. Neretai prieš vokalinį tekstą skam-

[45] „Patinka man medžioklės linksmybės"; kūrinys žinomas „Medžioklės kantatos" pavadinimu.

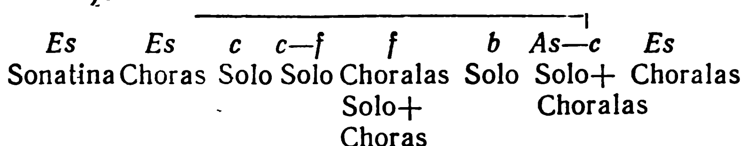
ba orkestro įžanga (*sinfonia*, „sonatina", „sonata", „uvertiūra"). Paprasčiausiu atveju kraštiniai, choriniai epizodai įrėmindavo vidurinius, solinius, kur rečitatyvo-arijos seka, jai nuskambėjus, būdavo pakartojama. Įterpus į kūrinio šerdį chorą (pagal giesmės posmus arba madrigalines eiles), kompozicija tapdavo sudėtingesnė, bet, antra vertus, atsirasdavo „vienijantis" kontrastas, išryškėdavo kompozicijos atramos taškai.

Nesunku pastebėti, kad įvairios kantatos struktūros atmainos grindžiamos simetriškais santykiais, panašiai kaip *tutti—solo* koncerte: choras — solo — choras — solo — choras. Tačiau ši simetrija tėra tariama, pavaldi muzikos erdvės ir laiko parametrams — tam, kiek ji trunka, kaip plėtojama, koks judėjimo tipas, kokia atlikėjų sudėtis ir bendras skambėjimo pobūdis. Pavyzdžiui, didelė choro fuga pagal savo kompozicinę funkciją niekaip negali būti identiška „bendruomeniniam" choralui.

Jungiant epizodus, svarbų vaidmenį vaidina tonaciniai santykiai. Žinomos dvi jų rūšys: sonatinė (arba koncertinė), kai atskirų dalių tonacijos skirtingos, nors ir giminingos, ir siuitinė (arba variacinė), kai tonacija nesikeičia. XVII amžiaus choralinės kantatos grindžiamos siuitos principu, jos išsirutuliojo iš vargoninių variacijų arba partitų choralo tema. Kantatose madrigaliniais tekstais — o tokių dauguma — taikomas „sonatinis" principas, ir tai daroma daug įvairiau ir ryškiau negu instrumentiniuose cikluose. Tai aiškintina ir didesniu kantatų dalių (numerių) skaičiumi, lyginant su sonatiniais-koncertiniais žanrais, ir tuo, kad tekstą turinčioje muzikoje tonacijų ir derminių atspalvių santykiu Bachas stengėsi išryškinti vieno ar kito epizodo afektą, vaizdinę prasminę reikšmę visoje kompozicijoje. Jei kraštinės dalys ją įrėmindavo, tai šerdis būdavo apgaubiama atitikmenų eilėmis. Atitikmenys gali būti įvairių lygių, „daugiaaukščiai", ir jie, nelyginant tvirti perdengimai, laiko visą konstrukciją.

Tokie semantiniai paryškinimai primena emfazę, tik ne atskirõs frazės, o viso ciklo rėmuose. Tai viena iš retorikos — orātoriško meno — apraiškų muzikoje. Ji, neatsiejama nuo afektų mokslo, įaugo į XVII amžiaus — XVIII amžiaus pirmosios pusės muzikos meną.

Vienoje ankstyviausių Bacho kantatų, *Actus tragicus* (Nr. 106), emfazė pabrėžia kūrinio šerdį (*f-moll*), atsispindi ir moduliaciniame plane (pagrindinė tonacija — *Es-dur*):



Kita ankstyvoji kantata, Nr. 4 (*Christ lag in Todesbanden*[46]) — choralinė partita, paremta viena tonacija. Pagal tą patį modelį 1715 metais sukurta choralinė kantata Nr. 80 (*Ein' feste Burg ist unser Gott*[47]). Bet po dvidešimties metų Bachas ją perdirbo, šalia kanoniškų choralo eilučių (*Versus*) įvedė madrigalines eiles ir, atitinkamai, kitas tonacijas. Štai kaip atrodo vėliau išgarsėjusios „Reformacinės kantatos" moduliacinis planas (skliausteliais išskiriami numeriai, parašyti madrigalinėmis eilėmis):

D — D — [*h — fis — h*] *— D —* [*h — D — G*] *— D.*

Remdamasis senu XVII amžiaus modeliu, Bachas išplėtė jo vaizdines galimybes operinio išraiškingumo priemonėmis, įvesdamas rečitatyvą ir ariją. Padidėjo ir įvairiais lygmenimis pasireiškiančio kontrasto vaidmuo; arijose jis išryškėja dėl judėjimo pobūdžio ir skambesio (registrų, tembrų skirtumo); choro epizoduose priklauso nuo plėtojimo — fuginio ar labiau homofoniško — pobūdžio ir pan. Kontrastas buvo sušvelninamas arba, priešingai, didinamas įvedant rečitatyvus, kuriais buvo paruošiamos vaizdinės „moduliacijos" ir jų deriniai[48].

Iki mūsų dienų išliko 61 „choralinė kantata", iš jų 57 sukurtos Leipcige. Bacho kūryboje tai nėra ypatingas tipas, o dar Veimare susiformavusio pagrindinio kantatų

---

[46] „Kristus gulėjo mirties pančiuos."

[47] „Dievas yra mūsų tvirtovė."

[48] „Jungiančiojo" kontrasto pavyzdžiu gali būti choralinė kantata Nr. 130. Jos struktūra tokia: 1) choras su trim trimitais, trim obojais, timpanais, styginiais (*c. f.* pavestas sopranui); 2) alto rečitatyvas su *continuo* (*continuo* yra visuose šios kantatos numeriuose); 3) „karinga" boso arija su trim trimitais; 4) soprano ir tenoro rečitatyvas su styginiais; 5) tenoro arija su fleitos solo, gavoto ritmu; 6) choralas su trim trimitais, trim obojais, timpanais ir styginiais.

tipo atmaina. Bet ten Bachas dažniau rašė solines kantatas, nes savo žinioje turėjo tik aštuonis berniukų ir du vyrų balsus. Iš viso Bachas parašė 53 tokius kūrinius: vienam solistui (pavyzdžius nurodysime žemiau), dviem (vadinamieji „dialogai" — žr. Nr. 60, 159, 57), trims arba keturiems solistams (Nr. 154, 155, 85). Panašius kūrinius jis rašė ir Leipcige, turėdamas kantorato chorą. Kuo tai paaiškinti?

Liturgijoje kantata buvo vadinama „pagrindine muzika" *(Hauptmusik)*. Kuo bažnytinė šventė reikšmingesnė (ir kai jų daug), tuo labiau padidėja figūracinės muzikos vaidmuo, o kartu — kantoriaus ir kantorato mokinių darbo krūvis. Po varginančių dienų berniukams reikėjo poilsio, reikėjo jo ir pačiam kompozitoriui, dėl to jis rašė ne itin sudėtingus kūrinius, t. y. „kamerines" kantatas, kuriose dalyvavo iš gabesnių berniukų atrinkti dainininkai solistai ir nedidelė choro grupė, atliekanti nesudėtingai harmonizuotą choralą.

Pavyzdžiui, po reprezentacinių kantatų Nr. 75 ir 76, kurias Bachas atliko 1723 metų gegužės 6 dieną, pradėjęs eiti kantoriaus pareigas, kitus du sekmadienius jis pateikė solines kantatas Nr. 24 ir 167, ir tik birželio 2 dieną atliko dviejų dalių kompoziciją Nr. 147. Arba kitas pavyzdys. Baigiantis tiems patiems 1723 metams ir kitų metų pradžioje darbas buvo labai įtemptas: Bachas vieną paskui kitą sukūrė *Magnificat* ir šešias dideles kantatas (Nr. 63, 40, 64, 163, 190, 65) ir išmokė mokinius jas atlikti; po tokios dosnios dovanos Leipcigo biurgeriams sekančias šešias savaites jis rašė tik solines kantatas.

Išvada aiški: vienų ar kitų kantatos rūšių ar atmainų pasirinkimą diktavo konkrečios darbo sąlygos. Į tai neatsižvelgiant, negalima abstrakčiai imtis bendros jų klasifikacijos. Todėl racionaliausias yra evoliucinis chronologinis vertinimas, kuriuo remiantis atsiskleidžia visos Bacho kantatinės kūrybos didingumas. Jos evoliuciją žemiau apibūdinsime bendriausiais bruožais[49].

---

[49] Kaip ir aukščiau, aš laikausi A. Diūro patikslintos chronologijos, iš dalies remiuosi ir jo pateikiamais faktais bei vertingais pastebėjimais, skirtais Bacho kantatų stiliaus evoliucijai, atskirų kūrinių analizei.

Jei kantata Nr. 4 — vienintelė Bacho kūryboje vienatonacinė choralinė partita — yra ankstyviausia, kaip mano kai kurie tyrinėtojai[50], tai netenka abejoti, kad Bacho genijus visapusiškai subrendo kompozitoriui einant dvidešimt antruosius metus. Tiesa, ši kantata žinoma pagal 1725 metais perrašytas partijas, bet mažai tikėtina, kad tada autorius būtų pakoregavęs šį valingos dvasios, vyrišką kūrinį — tokia vientisa ir monolitinė jo septyniadalė kompozicija, atitinkanti velykinio choralo teksto ir melodijos septynis *Versus*[51]. Ankstyvą kilmę rodo ir rašybos technika, ir pučiamųjų instrumentų sudėtis — be vėliau privalomų fleitų ir obojų, su cinku (dabar pakeičiamas fliugelhornu arba trimitu) ir trim trombonais. Kiekvienas numeris — ilgainiui Bachui tai taps taisykle — išsiskiria specifiniu, savitu instrumentų deriniu.

Išdidžiai ir galingai skamba Miulhauzeno „rinkimų" kantata Nr. 71 (premjera įvyko 1708 metų vasario 4 dieną). Jaunas kompozitorius joje laikosi suskaidytos, daugiaepizodinės kompozicijos, kurios analogu instrumentinėje muzikoje gali būti Bukstehūdės įtvirtintas vargonų tokatos tipas; arijos trumpos ir panašios į ariozo, vyrauja chorai, kiekvieno jų (išskyrus choralą) išdėstymo pobūdis permainingas, nuosekliai neišlaikytas. Vis dėlto jaučiamos pastangos sujungti įvairiarūšius elementus[52].

Iš Miulhauzeno laikotarpio kūrinių vaizdų ir išraiškos priemonių vieningumu išsiskiria *Actus tragicus*. Šios „atminų" kantatos Nr. 106 datavimas — kaip ir gedulingi įvykiai, paskatinę ją sukurti (pastarasis klausimas nėra esminis, tad jo neliesiu) — sukėlė bachologų ginčus. Dabar nebėra abejonių, kad kantata parašyta 1707 arba 1708

[50] Kiti mano, kad ji sukurta tarp 1708 ir 1714 metų.

[51] Prieš pasigirstant *c. f.*, skamba trumpa orkestro *sinfonia*. Kantatos struktūra analogiškai simetriška: choras — duetas (sopranas ir altas) — solo (tenoras) — choras (moteto pobūdžio) — solo (bosas) — duetas (sopranas ir tenoras) — choralas. Kiekvieną numerį užbaigia džiūgaujantis *Alleluja*.

[52] Taip pat žr. 1707—1708 metais arba kiek vėliau parašytas kantatas Nr. 131, 106, 196; pastarojoje pirmą kartą sutinkama arija *da capo*.

metais. Tačiau jos muzikos „tragiška“ pavadinti negalima: vyrauja tik liūdni, sielvartingi tonai. Juos pabrėžia skaidrus orkestro su dviem fleitomis ir dviem violomis *da gamba* skambesys. Tai ir ne „veiksmas“ *(actus)*, o santūrumo kupinas susimąstymas. Plėtojimas epizodinis ištisinis (žr. aukščiau pateiktą tonacinį planą), būdingas XVII amžiaus kantatų tipui. Tą patį liudija ir didelio įžanginio choro motetinė rašybos technika — jame dažnai keičiasi judėjimo tipas, įvedami soliniai epizodai ir t. t. „Sonatinoje“ slypi melodinis branduolys, išplėtojamas baigiamojoje choralo išdailoje. Prieš pastarąją skamba soprano ir boso duetas. Choralo melodijos įvestos ir į centrinį choro epizodą *(f-moll)*, ir į duetą.

Naują etapą pradeda 1713 metų pasaulietinė kantata Nr. 208. Bachas pasinaudoja Noimeisterio tipo verbaline kompozicija su suskaidytais numeriais (choriniai atskirti nuo solinių), su rečitatyvais (arba be jų) ir arijomis. Bet dar esmingesnis ne teksto, o muzikos turinys, iš kurio išplaukia tekstas: nuo 1708 metų kūriniuose vargonams Bachas įvaldo italų instrumentinės muzikos koncertinį stilių, o dabar šio stiliaus bruožus, praturtintus operiniu išraiškingumu, suteikia kantatoms. Šiuo požiūriu reikšmingos 19 Veimare sukurtų kantatų[53]. Visa, kas per 1714—1716 metus jose pasiekta, pasitarnaus pagrindu Leipcigo laikotarpio kantatoms. Tai pasakytina ir apie arijas bei chorus.

Arijose visapusiškai plėtojama forma *d. c.*— ir paprasčiausiu pavidalu, ir sudėtingesniu, su išplėtota antrąja dalimi arba sutrumpinta repriza, tačiau visur reikšmingas instrumentinės riturnelės vaidmuo. Vertos studijų solinės kantatos, pavyzdžiui, kantata altui Nr. 54 *(Widerstehe doch der Sünde*[54]*)*, arba kantata Nr. 155 *(Mein Gott, wie lang', ach lange*[55]*)* sopranui, altui ir bosui. Pirmojoje yra

---

[53] *1714*: Nr. 182, 172, 21, 54, 199, 61, 92; *1715*: Nr. 80a, 31, 165, 185, 161, 162, 163, 132; *1716*: Nr. 155, 70a, 186a, 147a.

[54] „Kelią nuodėmei pastoki.“ Muzikos grožis čia turi pavaizduoti saldžią nuodėmės pagundą, ostinatiškumas — pasipriešinimą jai. Puiki šios kantatos pirmoji arija (prasideda dominantės septakordu, skambant tonikos vargonų punktui!)

[55] „O dieve, kaip ilgai.“

tik trys numeriai su styginių ir *continuo* pritarimu: arija (*d. c.*) — rečitatyvas — arija (išplėtota antroji dalis, sutrumpinta ir laisvai perkomponuota repriza). Kantatoje Nr. 155 keturi soliniai numeriai ir baigiamasis paprastas choralas. Ši kantata, Bacho pavadinta *Concerto*, pradedama labai išraiškingu, 197 puslapyje apibūdintu rečitatyvu (iš esmės — ariozo), po kurio skamba alto ir tenoro duetas (autoriaus pavadintas „arija"), lydimas fagoto solo; *d. c.* varijuotas, tik pradinė instrumentinė riturnelė kartojama be pakeitimų; boso rečitatyvas priartintas prie ariozo, o paskutinioji, soprano arija gali būti laikoma dvidale, nes pabaigoje pakartota tik riturnelė.

Chorų forma ir faktūra tokia pat įvairi. Pavyzdžiui, kantatoje Nr. 21 — motetas, Nr. 82 — fuga ir kanonas, Nr. 172 — „koncertas" (choras *d. c.*), Nr. 61 — savotiškas preliudas ir fuga, Nr. 12 — pasakalija. Reikšminga pastaroji kantata — *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*[56]: pradinė *Sinfonia* su solinėmis obojų partijomis kupina gilaus kentėjimo, pasijos emocijų ir paruošia tos pačios emocinės būsenos plėtojimą chorinėje pasakalijoje su chromatiškai besileidžiančia boso tema[57]. Chromatikos prisodrinti ir vokaliniai pirmosios choro padalos balsai (šis epizodas, kitaip išdėstytas, pavirs Mišių *h-moll Crucifixus*[58]); vidurinis epizodas, kiek gyvesnis — motetinės sandaros; numerį užbaigia pirmosios padalos *d. c.* Toliau iš eilės, be jungiamųjų rečitatyvų, skamba trys arijos. Chromatika ir diatonika — kantatos intonacijų priešingi poliai, kurie alto arijoje Nr. 4, *Kreuz und Krone sind verbunden* („Kryžius ir karūna susijungė"), tematiškai susišaukiančioje su *sinfonia*, dar „taikiai sugyvena". Diatonika išryškėja boso arijoje, kurioje vokalinė ir instrumentinė partijos „žingsniuoja" kanonu, iliustruodamos tekstą *Ich folge Christo nach* („Einu aš paskui Kristų"). Soprano arijoje (Nr. 6)

[56] „Raudos, ašaros, dejonės."

[57] Neseniai nustatyta, kad temą ir jos išdėstymą Bachas „parodijuodamas" paėmė iš Vivaldžio meilės kantatos *Piango, gemo, sospiro e peno* („Verkiu, vaitoju, dūsauju, kenčiu"). Šių pradinių eilučių prasmės sutapimas su Bacho kantatos tekstu tiesiog stebinai

[58] *Crucifixus* reiškia „nukryžiuotas".

akordinė-homofoninė sandara dar ryškesnė. Kantatą užbaigia paprastas choralas.

Formuodamas savo religinių kantatų pagrindinį tipą, Bachas daug ką išbando Veimaro laikotarpiu: pabaigoje vietoj choralo rašo chorą *d. c.* (kantatoje Nr. 182) arba išplėtotą duetą (Nr. 140); didele „sonata“ orkestrui pradeda kantatą Nr. 31, sukuria motyvinį tematinį ryšį tarp atskirų numerių kantatoje Nr. 161 (*Komm, du süsse Todesstunde*[59]) — puikiame kūrinyje, kuris savo dvasia artimas kantatai *Actus tragicus;* „dangus šypsosi, o žemė džiūgauja“ velykų kantatoje Nr. 31. Ir t. t.

Daugelį Veimare sukurtų kantatų Bachas ne kartą atliko Leipcige, pavyzdžiui, dvidalę kompoziciją Nr. 21 (*Ich hatte viel Bekümmernis*[60]), kurioje dideli archaiškai skambantys chorai derinami su koncertinio stiliaus soliniais numeriais. Tarp geriausiųjų — choralinė kantata Nr. 80a, perdirbta Leipcige ir įėjusi į istoriją „Reformacinės kantatos“ pavadinimu (apie ją dar kalbėsime).

Ne mažiau kaip keturias „pasveikinimo“ kantatas kunigaikščio Leopoldo garbei Bachas parašė Kėtene. Ruošdamasis išbandymui kantoriaus vietai Leipcige užimti, jis sukūrė kantatą Nr. 23 *Du wahrer Gott und Davids Sohn*[61]. Tokie kūriniai buvo vadinami „bandomaisiais“ — *Probestücke.* Bet Leipcige jam buvo paruoštas kitas tekstas — *Jesus nahm zu sich die Zwölfe*[62], — panaudotas kantatoje Nr. 22. Ar ji buvo sukurta ten pat, Leipcige, ar Kėtene — nežinia, kaip nežinoma, ar 1723 metų vasario 2 dieną skambėjo kantata Nr. 22, ar, be jos, ir kantata Nr. 23, nes kiekvienos jų trukmė neilga (apie 20 min.). Jų muzika nesudėtinga, struktūra panaši, bet, mano manymu, kan-

[59] „O ateik, mirtie saldžioji.“

[60] „Aš daug kentėjau, daug vargau.“ Šią kantatą Bachas 1720 metais greičiausiai atliko ir Hamburge: Matezonas reiškė jai pretenzijas (neminėdamas kompozitoriaus pavardės) dėl deklamacijos nepaisymo, nes pradinis asmeninis įvardis *Ich* pakartojamas triskart. Bachas kritiką ignoravo ir šią kantatą, kaip ir Nr. 61, 31, dažnai atlikdavo.

[61] „Teisusis dieve, Dovydo sūnau.“

[62] „Jėzus pašaukė dvylika apaštalų.“

tata Nr. 23 turiningesnė[63]. Matyt, Leipcigo miesto valdžios skonį atitiko labiau tradicinis, paprastesnis variantas.

Pradėjęs eiti kantoriaus pareigas, nuo gegužės iki liepos mėnesio Bachas pateikė Leipcigo parapijiečiams septynias kantatas, iš jų keturias — dviejų dalių (tarp jų ir Nr. 21), pademonstruodamas kaip reta turtingą kūrybinę fantaziją. Šiek tiek viena kitai artimos dvi pirmosios naujai išrinkto kantoriaus „pagrindinės muzikos", sukurtos per savaitę: Nr. 75 *Die Elenden sollen essen* ir Nr. 76 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*[64]. Abiejose kompozitorius demonstruoja viską, ką geba, bet kol kas taikosi prie parapijiečių skonio ir neketina nustebinti jų naujovėmis. Kantatos puikios, ypač Nr. 75. Analogiškos jose įžanginio choro funkcijos, panašios į preliudą su fuga (kantatos Nr. 75 išdėstymas kontrastingas ir glaustas, Nr. 76 — labiau išplėtotas, gretinant *tutti* ir *soli,* su dinamine kulminacija kodoje). Tapatus choralų pakartojimas pirmojoje ir antrojoje dalyse. Arijos palyginti trumpos, kartais šokio pobūdžio (Nr. 5 pirmojoje kantatoje, Nr. 3 — antrojoje). Antrąsias dalis pradeda *sinfonia* (kantatoje Nr. 76 po jos skambantys epizodai parašyti Kėteno laikotarpio kamerinės muzikos dvasia).

Po tokių „didelių muzikų" (trečiąja jų buvo kantatos Nr. 21 pakartojimas) Bachas parašė dvi kukliau sumanytas kantatas Nr. 24 ir 167, o liepos 2 dienai — vėl dvidalę kantatą Nr. 147 (choralai, užbaigiantys abi dalis, vėl identiški).

Šiuose kūriniuose formuojasi tipologiniai bruožai: pradiniai chorai reprezentatyvūs, „koncertiniai", kartais archaiški, motetinės sandaros; arijose iš pradžių buvo jaučiama giesmių melodikos įtaka, vėliau jos — kartu su kompozicine struktūra — darosi sudėtingesnės; padidėja rečitatyvų ir obligatinių, solines partijas turinčių instrumentų prasminė reikšmė; apskritai instrumentinis pradas vis labiau ima varžytis su vokaliniu — orkestras yra lygiateisis ansamblio dalyvis; „koncertiškai" traktuojami ir cho-

---

[63] Pavyzdžiui, dramatiškas duetas (Nr. 1), išplėtotas baigiamasis choralas (Nr. 4).

[64] „Alkani turi pavalgyti"; „Dangus gieda Viešpačiui šlovę".

ralai su orkestro intermedijomis-riturnelėmis. Emociniu vaizdiniu aspektu pastebimas dramatinės ekspresijos sustiprinimas, ir tai iš dalies kantatas artina prie pasijų; taip pat sustiprėja kūrinį sudarančių numerių kontrastas.

Tipologiniai bruožai nepanaikina individualių, charakteringų. Yra ir kitos rūšies kantatų — jos parašytos nebažnytinio muzikavimo dvasia: vėliau Bachas, pridėdamas tekstus, į liturgines apeigas perkels Kėtene sukurtų koncertų muziką. Išlieka ir kamerinės, solinės kantatos. Tačiau pagrindinis religinės kantatos tipas dabar galutinai įsitvirtino.

1723 metais po minėtų kūrinių Bachas parašė dar dvidešimt kantatų. 1724 metais — penkiasdešimt penkias. Per dvejus kitus metus, atitinkamai, 35 ir 25 (skaičiai kiek suapvalinti). Čia nekreipta dėmesio į Veimaro laikų kantatų atnaujinimą bei į anksčiau Leipcige parašytų kantatų pakartojimą. Jei skaičiuotume, pradedant 1723 metų pabaiga, ne pagal akademinį, o pagal bažnytinį kalendorių, tai mūsų sąrašas apimtų maždaug tris „metininkus" (paskutinis — nepilnas). Nuo 1727 metų ima ryškėti, kad Bacho dėmesys kantatos žanrui mažėja (ši tendencija pasireiškė ir anksčiau). Vis dėlto tais pačiais 1727 metais jis sukūrė dramatinės išraiškos požiūriu puikią „Gedulo odę", o ketvirtojo dešimtmečio viduryje — tris oratorijas, tarp jų ir „Kalėdų oratoriją". Šiam laikotarpiui priklauso ir „Reformacinės kantatos" paskutinioji redakcija. (Išvardytus kūrinius analizuosime žemiau.) Tačiau bendroje apžvalgoje neįmanoma nuosekliai apibūdinti visos Leipcigo partitūrų gausybės. Apsiribosiu nuoroda į etapinius šio žanro evoliucijos momentus.

Iš 1723 metais sukurtų kantatų (pradedant liepos mėnesiu) labai vertingos: Nr. 105 *Herr, gehe nicht ins Gericht*[65] (didelis, motetinės sandaros rūstus įžanginis choras, puiki soprano arija Nr. 3 su obojaus solo); nedidelė kantata Nr. 179 (išplėtota pradinė choro fuga, irgi motetinės sandaros); Nr. 138 (priartėja prie choralinės kantatos); Nr. 194 (joje jaučiami orkestrinės siuitos bruožai: choras Nr. 1 — prancūziška uvertiūra, arija Nr. 3 — pastoralė, Nr. 5 — gavotas, Nr. 8 — žiga ir t. t.); kamerinė kantata

[65] „Viešpatie, neteisk manęs."

Nr. 60, pavadinta „dialogu" (apie amžinybę ir „griausmo žodį" „kalbasi" Baimė ir Viltis; įspūdingas pirmasis duetas, kuriame orkestras perteikia grėsmingo balso „griausmą"); beribiu išradingumu stebina kantata Nr. 70 *Wachet, betet, seid bereit allezeit*[66]; reikšmingi įžanginiai chorai kantatose Nr. 46, 109 (choralai jose — su dideliais orkestro interliudais), 194 (Bachas ją atliko ne kartą), 64 (su archaikos bruožais), 138 (neįprasta nuolatinė chorinių choralo eilučių ir solinių rečitatyvų kaita) ir kt.

Pirmaisiais 1724 metų mėnesiais Bachas dažniau negu paprastai rašė kamerines kantatas: atsiliepė ankstesnis pernelyg didelis kantoriaus bei šv. Tomo mokyklos berniukų jėgų įtempimas. Kad atlikėjams būtų lengviau, paprasčiau išdėstytas ir choralas (kantatoje Nr. 153 trys tokie choralai). Šiame fone išsiskiria šventinė kantata Nr. 65 *Sie werden aus Saba alle kommen*[67]; jos orkestre, be įprastų styginių instrumentų ir *continuo*, yra dvi valtornos, dvi fleitos, du obojai *da caccia;* įtaigus pirmasis choras; dvi skirtingo pobūdžio arijos plėtojamos laisvai be *d. c.*[68] Tarp kamerinių kantatų, kuriose choras traktuojamas daugiausia homofoniškai, išsiskiria melodiškai turtinga, pastoralinė kantata Nr. 104 *Du Hirte Israel, höre*[69]; pastoralinis charakteris, padiktuotas orkestro įžangos, įtvirtinamas paskutinėje, boso arijoje — sicilianoje.

1724 metų birželio 11 dieną Bachas atliko kantatą Nr. 20 *O Ewigkeit, du Donnerwort*[70], kuria prasideda beveik pilnas choralinių kantatų „metininkas", pratęstas iki 1725 metų velykų. Iš viso jų yra 40 (pabaigai buvo atnaujinta kantata Nr. 4)[71]. Jau kalbėjome apie lemtingą Špitos ir

---

[66] „Budėkite, melskitės, būkit pasiruošę."

[67] „Visi jie iš Sabos ateis" (kalbama apie išminčius, atnešusius dovanas kūdikėliui Jėzui).

[68] Žr. taip pat kantatą Nr. 67, kurioje vyrauja ištisinis plėtojimas.

[69] „Klausyk, piemuo Izraeli."

[70] „O amžinybe, griausmo žodi." Plg. minėto „dialogo" — kantatos Nr. 60 — pradinį tekstą; tai J. Risto giesmė, kurios fragmentas pateiktas šios knygos 156 puslapyje.

[71] *1724:* Nr. 20, 2, 7, 135, 10, 93, 107, 178, 94, 101, 123, 33, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 5, 180, 38, 115, 139, 26, 116, 62, 91, 121, 133, 122; *1725:* 41, 123, 124, 3, 111, 92, 125, 126, 127, 1.

Sveicerio klaidą datuojant šias kantatas, dėl ko buvo padarytos neteisingos išvados apie Bacho kūrybos evoliuciją: prie senojo kompozicijos tipo jis grįžo ne gyvenimo pabaigoje, penktajame dešimtmetyje, o aktyvios veiklos viršūnėje, vos antrą sezoną eidamas šv. Tomo bažnyčios kantoriaus pareigas. Kodėl jis taip pasielgė? Greičiausiai todėl, kad norėjo parodyti parapijiečiams, jog ir senuoju stiliumi sugeba kurti ne blogiau už savo pirmtakus Šelę arba Kūnau. Bet senąją manierą jis iš esmės atnaujino.

Nepakeistą choralo melodiją ir tekstą Bachas paprastai palikdavo tik pirmame numeryje — išplėstame chore — ir baigiamajame chorale. Kituose numeriuose (rečitatyvuose, arijose) buvo naudojama laisva eiliuota parafrazė, iš dalies pasiremiant kai kuriomis kanoniško teksto eilutėmis, o kartais ir ištisais posmais[72]. O šių numerių muzika arba nieko bendra neturėjo su *c. f.*, arba pradinis motyvas tik iš dalies sutapdavo su juo, bet plėtojamas buvo savarankiškai; pagaliau, jei teksto posmas nebuvo perfrazuojamas, choralo melodija tarsi iš šalies buvo įterpiama į kitokią vieno ar kito numerio faktūrą ir išdėstymo pobūdį — į solinį vokalinį arba instrumentinį balsą.

Senąjį XVII amžiaus modelį Bachas praturtino atskirų numerių kontrastu, o vienos tonacijos choralinę partitą pakeitė daugiatonacine. Paryškino ir intonacinį žanrinį vidurinių ir kraštinių numerių kontrastą. Tuo suderino ankstesnį modelį ir savo sukurto religinių kantatų pagrindinio tipo dėsningumus — „choralinė“ kantata liko šio tipo atmaina. Tai buvo ne žingsnis atgal, nostalgiškas grįžimas į praeitį, kaip teigė kai kurie tyrinėtojai, o drąsus šuolis į ateitį[73]. Bachas ir vėliau kartais grįždavo prie šios atmainos, jį itin dominusios 1724—1725 metais[74].

---

[72] Išimtį sudaro kantata Nr. 107, kurioje parafrazių nėra, iš dalies ir kantata Nr. 101.

[73] Sveiceris, remdamasis klaidingomis prielaidomis, už šias naujoves Bachą kritikavo (p. 571—572).

[74] Žr. Nr. 129 (1726), 117 (1728—1731), 192 (1730), 112 (1731), 100 (1733), 97 (1734). Išvardytose kantatose vietoj madrigalinių eilių arijoms ir rečitatyvams panaudoti choralo posmai. Kodėl taip padaryta, paaiškinti sunku. Gal Bachas skubėdamas nerado tinkamo poeto?

Pradinis chorinis numeris — kūrinio prasmės centras. *C. f.*, kaip neginčytina tezė, skamba ilgomis natomis vienoje iš vokalinių partijų (dažniausiai pavedamas sopranams, neretai dubliuojamas trimito), o kitų vokalinių ir instrumentinių balsų partijos plėtojamos daugmaž savarankiškai. Kitais atvejais *c. f.* išdėstomas choraliniu būdu, t. y. keturiais balsais, ir savarankiška lieka tik orkestro partija. Pagaliau choralo melodija gali būti viso polifoninio audinio *c. f.* Plėtojimo priemonės įvairios: motetinės, net su orkestru *alla parte* (Nr. 38); yra chorų, panašių į prancūzų uvertiūrą su fuga antrojoje padaloje, yra ir koncertinių — riturnelės formos (orkestro riturnelė, iš dalies sutrumpinta, kantatoje Nr. 62 skamba penkiskart) ir t. t.. Baigiamasis choralas dažniausiai paprastas, o pradinis numeris įtaigus ir pagal apimtį, ir pagal plėtojimą (kantatose Nr. 2, 41 ir 1 jis užima daugiau nei pusę kūrinio). Tarp jų išdėstomos arijos bei jas paruošiantys rečitatyvai, duetai, tercetai. Šių numerių vaizdinio turinio tipologizuoti negalima, pagaliau ne visų jų meninė vertė vienoda. Orkestro sudėtis — išlaikant tam tikrą standartą — kinta, kartais jis labai pompastiškas (kantatose Nr. 130, 91, 37).

Neanalizuosiu atskirų kūrinių, paminėsiu tik kai kuriuos, ypatingą dėmesį skirdamas pradiniams numeriams.

Jau pirmosiose choralinėse kantatose matome meninių sprendimų įvairovę: kantatoje Nr. 20 — prancūziška uvertiūra, Nr. 2 — motetas; kantatoje Nr. 3 — „tezė" (*c. f.* šį kartą pavestas tenorui) įrėminama laisvai plėtojamais balsais, kurie tematiškai su choralu nesusiję.

Kantata Nr. 10 *Meine Seel' erhebt den Herren!* („Mano siela šlovina Viešpatį") — vokiškas *magnificat* (Liuterio išversta lotyniška giesmė *Magnificat anima mea Dominum).* Čia pirmą — ir vienintelį — kartą grigališkojo choralo melodiją Bachas panaudojo kaip *c. f.* Kantatoje Nr. 38 *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir* („Giliam varge šaukiuos tavęs") — irgi žinomas lotyniškos giesmės *(De profundis...)* vertimas, paskatinęs Bachą atgaivinti senovinę motetinę techniką, kur vokalinius balsus dubliuoja instrumentiniai. Griežta maniera išlaikoma ir kantatos Nr. 78 chore. Tai kupina kentėjimo čakona, kurios pagrindą sudaro chromatinė keturių garsų slinktis žemyn (plg. kantatą Nr. 12);

pasigirsta ir kryžiaus motyvas, sąlygojamas teksto „Jėzau, mano siela". Sekančiuose soliniuose numeriuose apdainuojamas atpirkimo džiaugsmas (ypač duete Nr. 2) arba reiškiamas sielvartas. Baigiamojo choralo orkestriniame pritarime atgaivinama chromatinė slinktis.

Apie mirtį kalbama kantatoje Nr. 8 („Viešpatie, kada numirsiu?"), tačiau su kokiu virpuliu, viltim ir nuoširdumu! Paguodą žada nuostabus kantatos Nr. 62 choras, o kantatoje Nr. 3 skamba rauda. „Viskas laikina, niekinga",— giedama kantatoje Nr. 26,— ir muzikoje perteikiamas kintantis judėjimas, nelyginant nepastovaus gyvenimo simbolis (pagal tekstą — „tarsi rūkuose"). Kaip šio nepastovumo priešybė, iškilmingai, tartum himnas, skamba choras kantatoje Nr. 180. Puikiai plėtojami chorai kantatose Nr. 41 (naujametinė padėka) ir Nr. 125 (tarp šešių kantatos numerių yra motyvinių-tematinių sąšaukų, nes tekste teigiama, jog taika ir džiaugsmas neatskiriami).

Choralinių kantatų „ciklą" užbaigia kantata Nr. 1, atlikta 1725 metų kovo 25 dieną[75]. Ar sąmoningai Bachas pakartojo Leipcige savo ankstyvąją choralinę partitą Nr. 4, kad pademonstruotų išeities tašką ir susumuotų savo paties ieškojimų šioje žanro atmainoje rezultatus? Atsakymas gali būti tik hipotetinis — mums nežinomos vidinės menininko paskatos. Šiaip ar taip — nuo balandžio mėnesio Bachas grįžta prie savo pagrindinio tipo ir iki kitų metų sausio sukuria apie 20 kantatų, t. y. mažiau negu prieš metus: nėra naujų kantatų vasaros mėnesiais, beveik nėra ir rudenį — iki kalėdų švenčių. Tai nereiškia, kad sekmadienio pamaldos tokiais atvejais vykdavo be „pagrindinės muzikos": Bachas kartodavo senus arba atlikdavo kitų autorių kūrinius.

Kaip ir pirma prabėgomis paminėsiu kai kurias iš šių kantatų[76].

---

[75] Kantata tekstu *Wie schön leuchtet der Morgenstern* („Kaip nuostabiai šviečia Aušrinė"): dideliam sicilianos ritmo chore — ne garsinė tapyba, o palaimingos ramybės išraiška.

[76] Devynios kantatos (Nr. 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176), parašytos „klasicistinei" Gotšedo aplinkai artimos poetės Marianos Cigler tekstams. Bachas tekstus iš dalies pakeitė.

Kantatos Nr. 6 pradinio choro daininga maniera gimininga „Pasijos pagal Joną“ baigiamajam chorui. Sutapimas neatsitiktinis: kantata skirta velykų antrajai dienai, o pasija būdavo atliekama prieš jas. (1725 metais atlikta šios pasijos antroji redakcija.) Tekste sakoma: „Jau vakaras, pasilik su mumis“.

Didelė įžanginė *sinfonia*, pradedanti kamerinę kantatą Nr. 42, matyt, paimta iš anksčiau parašyto, dingusio koncerto. Nedidelės apimties kantata Nr. 85 keturiems solistams *Ich bin ein guter Hirt*[77] patraukia melodingumu, o Nr. 183 — instrumentuotės koloritu (solines partijas turi keturi obojai — du *d'amour* ir du *da caccia* — bei violončelė *piccolo*). Nr. 137 — choralinė kantata penkiems teksto posmams.

Kantata Nr. 79 pradedama iškilmingu choru, kuriame akordinė-homofoninė sandara pakaitomis derinama su laisva polifonija. Kantata parašyta Reformacijos dienos šventei, kuri Leipcige visuomet būdavo pažymima iškilmingai. Kantatos Nr. 110 *Unser Mund sei voll Lachens*[78] pirmame numeryje Bachas panaudojo uvertiūros *D-dur* (BWV 1069) muziką ir labai sumaniai prirašė jai tekstą, paskirstęs *tutti* ir *soli* tarp instrumentinių ir vokalinių partijų. Džiūgaujantis jos pobūdis atitiko pirmosios kalėdų dienos šventę. O antrąją dieną jis pateikė kamerinę kantatą Nr. 28, nedidelės apimties, tačiau išradingai sukomponuotą (ją pradeda soprano arija; toliau — nesudėtingos faktūros choras, boso ariozo, tenoro rečitatyvas, alto ir tenoro duetas, labai trumpas choralas; iš pučiamųjų instrumentų groja du obojai, cinkas, trys trombonai).

1726 metų sausyje Bachas sukūrė keturias kantatas, o po to ilgam nutilo, vietoj savų kūrinių atlikdavo Meiningene gyvenusio pusbrolio Johano Liudvigo Bacho (1677—1731) kantatas[79]. Gal tai reiškė, kad Bacho šis

---

[77] „Aš geras piemuo.“

[78] „Mūsų burnos pilnos juoko.“

[79] Iki gegužės atliko 10 kantatų, vėliau — tais pačiais metais — dar aštuonias. (Kantata Nr. 15, anksčiau priskiriama Johanui Sebastianui, sukurta Johano Liudvigo.) Dabar įrodyta, jog kantatas Nr. 53, 115, 141, 142, 160, 189, 218, 219 sukūrė ne J. S. Bachas; abejotina, ar jam priklauso kantata Nr. 150.

žanras nebeviliojo? Tačiau nuo gegužės mėnesio Bachas vėl ėmėsi kantatų ir iki metų pabaigos parašė apie dvi dešimtis. Bet, skaičiuojant procentais, padaugėjo solinių kantatų ir parodijų bei tekstų prirašymo Kėteno laikotarpio instrumentiniams kūriniams.

Pavyzdžiui, pačioje pirmojoje gegužės mėnesio kantatoje Nr. 146 *Wir müssen durch viel Trübsal* dvi pirmosios dalys paremtos klavyrinio koncerto *d-moll* muzika. (Tai — antrojo laipsnio parodija: dingęs pirminis šaltinis — koncertas smuikui.) *Sinfonia* visiškai atitinka koncerto pirmąją dalį, tik vietoj klavyro groja vargonai, orkestras papildytas mediniais pučiamaisiais. Į antrąją dalį įpinti choro balsai su žodžiais „Tik po daugelio vargų atsivers dangaus karalystė". Kantatoje Nr. 35 choro apskritai nėra, pabaigoje nėra net choralo. Pirminis šaltinis — irgi klavyrinis koncertas, iki mūsų dienų išlikęs nepilnas. Pirmajame orkestriniame numeryje solo groja vargonai; galimas daiktas, jog koncerto dalys panaudotos ir kituose numeriuose (iš viso jų septyni). Kantatoje Nr. 169 *(D-dur)* vėl panaudotas Kėteno laikų koncertas, dabar žinomas kaip klavyrinis koncertas *E-dur* (irgi antrojo laipsnio parodija). „Sinfonijoje" solo groja vargonai, įžanginio choro vėl nėra, arijoje Nr. 5 perkomponuota koncerto antroji dalis.

Tarp geriausių solinių kantatų — Nr. 52 sopranui (ją pradeda *sinfonia,* kuri yra pirmojo „Brandenburgo koncerto" pirmosios dalies ankstyvasis variantas), Nr. 55 tenorui ir Nr. 56 bosui; pastarojoje kylanti natų slinktis *d—g—b—cis—d* turi grafiškai pavaizduoti ant pečių užkrautą kryžių, kurį, kaip sakoma tekste, „aš mielai nešiu..."[80]

Plačiai išvystyti įžanginiai chorai kantatose Nr. 39 (turi 218 taktų), 102, 187 ir 19; pastarasis — vienas labiausiai džiūgaujančių Bacho kantatinėje kūryboje. Puikus choras kantatoje Nr. 47 *Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden,* kurį suvokiame kaip gigantišką (228 taktų) fugą. Tačiau šio choro struktūra dvifazė: jame yra dvi fugos tuo pačiu tekstu („Kas pats save išaukštins,

[80] Tarp solinių kantatų bosui pažymėsime ir Nr. 82 (1727, šį kartą be choralo).

tebus pažemintas"; pirmõsios fugos *c. f.* grindžiamas chromatizmais, antrõsios fugos *c. f.* išsiskiria aktyviu kvartos šuoliu). Fugas įrėmina orkestro įžangos muzika; numerio pabaigoje, kartojant, į ją įpinti vokaliniai balsai.

Belieka pasakyti nedaug — nuo 1727 metų Bachas tik epizodiškai kūrė naujas kantatas, daugiausia — parodijas. Nepaprastai originali „Gedulo odė" Saksonijos kurfiursto žmonos Kristianos Eberhardinos atminimui — Nr. 198 (žr. p. 85). Partitūros autografe pažymėta užbaigimo data — 1727 m. spalio 15 d. Kūrinys nuskambėjo po dviejų dienų — įprastas Bachui terminas, ruošiant naujos kantatos premjerą! Odėje dvi dalys: pirmojoje septyni numeriai, antrojoje — trys. Atramos taškus sudaro trys chorai: Nr. 1, riturnelinės formos ir iškilmingo, sielvartingai dramatiško charakterio, išreiškiąs maldavimą gelbėti; Nr. 7, užbaigiąs pirmąją dalį, fuginis, skirtas mirusiosios garbei; Nr. 10, paskutinis, užbaigiąs kantatą, tipiškas Bacho chorinėms „arijoms" — atsisveikinimo giesmėms. Keturi rečitatyvai ir trys arijos tarnauja kūrinio emocinėms vaizdinėms „moduliacijoms". Šveiceris (p. 468—469) taikliai apibūdina „varpų virpantį gausmą" alto rečitatyve ir arijoje Nr. 4—5 bei mirties baimę nugalinčią ramybę boso rečitatyve Nr. 9. Soliniuose numeriuose — kiekviename savaip — aktyviai dalyvauja solistai instrumentalistai. Instrumentarijus neįprastas: šalia *continuo* su dviem liutnėmis prie tradicinių styginių instrumentų pridėtos dvi violos *da gamba*, po dvi fleitas, obojus *d'amour* ir paprastas obojus; varinių instrumentų, kaip ir pasijose, visiškai nėra. Kantatos muzikos pobūdis irgi primena pasijas — ne veltui svarbiausi jos numeriai vėliau buvo perkelti į dingusią „Pasiją pagal Morkų", o iki to Nr. 1 ir 10 buvo panaudoti Gedulo muzikoje Anhalt-Kėteno kunigaikščio Leopoldo atminimui.

Kitame Bacho kūrybos poliuje — „rinkimų" kantatos Nr. 120 (1730) ir Nr. 29 (1739, pakartota 1749 metais). Abi jos — parodijos. Kaip ir dera, skamba „trimitai ir timpanai", o tekstai nestokoja liaupsių ir padėkos žodžių: *Wir danken dir Gott* — giedama iškilmingoje kantatoje Nr. 29; orkestro „preliudas" *(sinfonia)* yra partitos smuikui solo

E-dur analogiškos dalies aranžuotė vargonams ir orkestrui (kantatoje — *D-dur*)[81].

Pagaliau didingiausia iš Bacho kantatų — „Reformacinė“, Nr. 80, *Ein feste Burg ist unser Gott*. Pirminis jos variantas, iš dalies kitu tekstu ir choralinės partitos pavidalu, parašytas 1715 metais. Po dešimties metų, Leipcige, Bachas ją išplėtė, panaudodamas dabartinį tekstą, kurį papildė madrigalinėmis eilėmis, paįvairino tonacijas; tačiau pirmas choras iš pradžių buvo paprastesnis. Galutinai kūrinys suredaguotas greičiausiai 1735 metais (anksčiau manyta, kad 1733-aisiais)[82].

Pirmasis epiškai išplėtotas numeris yra Bacho vokalinės instrumentinės kūrybos viršūnė. It „tvirtovė“, apjuosta iš viršaus ir apačios trimitų ir bosų, galingai skamba choralo melodija, atliekama viso orkestro (*tutti*). Plėtojimo technika motetinė: grandinė tarpusavyje susietų nedidelių „fugų“, kurių kiekviena atitinka choralo eilutę, o pabaigoje melodija išdėstoma kanonu — kaip tezė, nepajudinama tiek per amžius, tiek neaprėpiamoje erdvėje.

Audringai plėtojama boso arija (Nr. 2) — kovos už „tvirtovę“ simbolis, o virš boso tarsi kovos vėliavą sopranas skelbia melodiškai kiek pagražintą choralo temą. Prisiminkim, kaip puikiai šio choralo melodiją apibūdino F. Engelsas, pavadindamas ją „XVI amžiaus „Marseliete“! Boso rečitatyvas išreiškia lūžį: koloritas švelnėja; atsiranda raminantis sicilianos ritmas, sopranas gieda: „O mylimas Jėzau, ateik į mano širdies namus“ (Nr. 4). Chorale su orkestro interliudais (Nr. 5) unisonu — ko gero, vienintelį kartą Bacho kūryboje! — keturbalsis choras, palaikomas trijų trimitų, priešinasi kylančioms pragaro jėgoms (šiame numeryje perteiktas žigos charakteris). Prasideda persilaužimo momentas. Duetas (Nr. 7) kupinas gracingumo, ramybės: „Palaiminti jie...“ Baigiamasis cho-

---

[81] Tai vokiškas *Te Deum* („Tave, Viešpatie, šlovinam“). Iškilmingas džiūgaujantis muzikos pobūdis išlaikytas ir populiarioje kantatoje Nr. 51 (1730).

[82] A. Diūras tai įrodo, lygindamas jos kompozicinį planą su choraline kantata Nr. 14, kurios sukūrimo datą — 1735 metus — pažymėjo pats Bachas.

talas *alla parte* įtvirtina šios galingai iškaltos freskos pagrindinę temą.

Maždaug tuo pat metu kaip ir „Reformacinė kantata", buvo sukurtos ir trys oratorijos. Bet pirmiausia keletas pastabų apie pasaulietines kantatas, kurias išsamiai išanalizavo Šveiceris[83]. Iš viso jų yra apie dvidešimt, tačiau šį skaičių mažų mažiausiai reikia padvigubinti, jei ne daugiau. Kitos kantatos dingo. Kai kurių išliko tik eiliuoti tekstai, kitų muziką, dar neidentifikuotą, tikriausiai galima aptikti religinėse kantatose.

Pasaulietiškus vokalinius instrumentinius kūrinius Bachas rašė konkrečioms progoms: pasiturinčių biurgerių, aukštų valdininkų užsakymu arba kaip pasveikinimą hercogų, kunigaikščių, karaliaus artimųjų ir kitų didikų, kurių pagalbos tikėjosi. 1733—1734 metais per 13 mėnesių jis parašė penkis tokius kūrinius Augusto III ir jo šeimos narių garbei. Pradžią panašiam padėkojimui davė 1713 metais Veisenfelse parašyta „Medžioklės kantata" Nr. 208, kurios muzika žvali, energinga. Bachas mėgo šią kantatą, atlikdavo ją ir vėliau, kartais iš dalies arba ir visiškai pakeitęs tekstą — kaip religinę. Atskiri kūriniai sukurti Cimermano kavinės lankytojų pramogai: daugelį Bacho pasaulietinių kantatų pirmą kartą atliko jo vadovaujamas *Collegium musicum,* kitų premjeros, galimas daiktas, įvyko namų sąlygomis (pavyzdžiui, kantatos Nr. 204 „Apie pramogas"). Kelios kantatos parašytos Leipcigo universiteto užsakymu, kur analogiškam studentų *Collegium musicum* vadovavo Bacho konkurentas ir varžovas Gerneris. Ten pat buvo atlikta ir „Gedulo odė".

Pagal kompoziciją pasaulietiškos kantatos giminingos religinėms, tačiau jų choruose nėra bažnytinių melodijų motyvų. Ryškiau pasireiškia šokių elementai, nors po Kėteno laikų jie prasiskverbė ir į religinės tematikos kūrinius. Apskritai — į tai jau buvo atkreiptas dėmesys — Bacho kūryboje nėra ribos, skiriančios pasaulietiškus ir religinius dalykus. Kyla klausimas: ar jis iš anksto nenumatydavo

---

[83] Žr. jo monografijos XXX skyrių. Tik nereikia kreipti dėmesio į Šveicerio nusiskundimus dėl deklamacijos atsainumo Bacho parodijose, kuris, autoritetingo mokslininko nuomone, esą prieštaraująs Bacho kūryboje vyraujančiam tapybiniam vaizduojamajam pradui.

galimybės pritaikyti pasaulietiškų kantatų muziką bažnyčios reikmėms? Tad ar pradinės, „pasaulietiškos" šių kūrinių redakcijos nėra būsimųjų religinių veikalų „paruošos"? Hipotezė rizikinga, todėl primygtinai jos nepiršime; tačiau stebina didelis parodijų skaičius.

Pasaulietiškose kantatose galima įžvelgti dvi grupes: vienos jų neturi siužeto ir šia prasme visiškai atitinka kantatos rūšinį apibūdinimą; kitose, Bacho pavadintose *dramma per musica*, nežymiai nubrėžtos siužeto peripetijos (bet jokiu būdu ne dramatiškos — sąlygiškai stilizuotos!), o personažams suteikti mitologiniai arba alegoriški vardai. Apsiribosiu vienu pavyzdžiu — kantata „Heraklis kryžkelėje" (Nr. 213). Bet kaip mažai Bachą domino charakterologinės detalės: atskiri šio „muzikinio veiksmo" numeriai be esminių pakeitimų buvo perkelti į „Kalėdų oratoriją", tekstą pakeitus kitu, pagal prasmę jam kartais visiškai priešingu[84].

Ypatingą vietą užima „Kavos" (Nr. 211) ir „Valstietiška" (Nr. 212) kantatos. Pastarosios tekste yra provinciškų dialektizmų; charakteriai nutapyti ryškiau, o muzikoje nemaža liaudies šokių ir dainų. Nuo „dramų" jos skiriasi tuo, kad čia veikiantys personažai — paprasti žmonės, Bacho amžininkai. Sekdamas tradicija, jis pavadino šiuos kūrinius kantatomis, bet juos visiškai buvo galima pavadinti zingšpyliais; tačiau Vokietijoje šis terminas pradėtas naudoti praėjus dešimčiai metų po to, kai 1742 metais Bachas sukūrė „Valstietišką kantatą". Įdomu, kad jam toks neįprastas, „burleskiškas" kūrinys, kaip prancūziškai jį pavadino pats kompozitorius, buvo paskutinis tarp gausių jo kantatų!..[85]

---

[84] Plg., pavyzdžiui, analogiškas pagal muziką arijas altui: „Heraklio" arijos Nr. 9 tekstas prasideda žodžiais „Nenoriu tavęs girdėti, nenoriu tavęs matyti", bet oratorijos arijoje Nr. 4 sakoma: „Ruoškis, Sione, mielam susitikimui...". Tokius paradoksalius teksto pakeitimus nurodo Šveiceris, lygindamas pasaulietiško originalo ir religinių parodijų tekstus kantatose Nr. 173a ir 173, arba Nr. 30a ir 30 (žr. jo monografijos p. 510, 527). Tokių pavyzdžių — daugybė.

[85] Panašus, burleskiško humoro kupinas yra ir *Quodlibet* — paskutinis, 30-as numeris iš „Goldbergo variacijų" klavyrui, sukurtų tais pačiais metais. Ten. beje, panaudota viena liaudies melodija, kuri yra ir „Valstietiškoje kantatoje".

IV

ORATORIJOS

Kai mūsų laikais kalbama apie oratoriją, atmintyje pirmiausia atgyja episki, Biblijos siužetais parašyti Hendelio kūriniai su monumentaliai skambančiais chorais, įkūnijančiais liaudį, kurią pergalėn veda laisvę mylintis herojus. Nieko panašaus nėra trijose iki mūsų išlikusiose Bacho „oratorijose" — jose įkūnytos kitos idėjos, perteikiamos kitos dvasinės būsenos.

Formaliai žiūrint, tai tos pačios religinės kantatos, tik vietoj Biblijos sentencijos, kurią iš visų pusių muzika „apsvarsto", čia yra pasakojimas — tegu ir neišplėtotas, nubrėžtas kontūrais ir nepersonifikuotas,— bet vis dėlto evangelijos pasakojimas apie Kristų ir su juo susiję įvykiai: išganytojo gimimas („Kalėdų oratorijoje", BWV 248), jo prisikėlimas po nukryžiavimo („Velykų oratorijoje", BWV 249) ir sugrįžimas į dangų („Dangun žengimo oratorija", BWV 11). Visi trys kūriniai skirti „dvylikinėms" šventėms ir parašyti vienų bažnytinių metų rėmuose — nuo 1734 metų gruodžio iki 1735-ųjų pavasario (galimas daiktas, kad „Velykų oratorija" sukurta metais anksčiau). Pagaliau tai paskutinieji apibendrinantys kūriniai religinės kantatos žanre: pavienės vėliau parašytos kantatos ne tokios tobulos. Todėl galima tvirtinti, kad jau penkiolika metų iki mirties Bachas oratorijose atsisveikino su šiuo žanru[86].

Kaip ir pasijose, jose yra pasakotojas — Evangelistas, kurio partija pagal tradiciją pavesta tenorui; „Velykų oratorijoje" kanoniškas tekstas pakeistas eiliuotu perpasakojimu. Kas sąlygojo tokį nukrypimą nuo normos, paaiškinti sunku, nors toliau aš pabandysiu tai padaryti. Išsamiausias pasakojimas — „Kalėdų oratorijoje", kuri ir pagal apimtį (sudaryta iš šešių dalių-kantatų, iš viso 64 numeriai) gerokai pranoksta kitas oratorijas.

„Kalėdų oratorijos" siužetas paimtas iš Evangelijos pagal Luką (2:1,3—14), iš dalies pagal Matą (2:1—12).

[86] Tais pačiais metais paskutinį kartą redaguota „Reformacinė kantata".

Yra pagrindo manyti, kad išdėstymą sukomponavo pats kompozitorius. O eiliuotų tekstų autorius nežinomas; greičiausiai tai buvo Pikanderis — nuolatinis Bacho bendradarbis Leipcige.

Priminsiu pagrindinę siužeto liniją.

Galilėjoje paskelbtas gyventojų surašymas. Juozapas su žmona Marija, laukiančia kūdikio, palieka Nazaretą ir keliauja į gimtąsias vietas — į Betliejų. Angelas apreiškia piemenims džiugią žinią apie išganytojo gimimą. Šie nustebę praneša tai ir Marijos šeimai. Angelui paliepus, kūdikiui duotas Jėzaus vardas. Erodas, Judėjos karalius, išgirdęs apie nepaprastą kūdikį, sunerimsta ir slapčia pasišaukia tris Rytų išminčius[87], kad šie apie jį sužinotų. Žvaigždės šviesa rodo jiems kelią į Betliejų. Išvydę kūdikėlį, išminčiai jį pagarbina, apdovanoja ir, nebegrįždami pas Erodą, iškeliauja į savo kraštą.

Šešiose oratorijos dalyse pasakojimas bendrais bruožais išdėstytas taip (išskiriami svarbiausi įvykiai):

I. Gimimas.

II. Džiugi žinia.

III. Piemenys prie prakartėlės.

IV. Kūdikėliui duodamas Jėzaus vardas.

V. Išminčiai pas Erodą.

VI. Išminčiai garbina Jėzų.

Kiekviena dalis — savarankiška, maždaug pusės valandos trukmės kantata. Bachas jas atliko po vieną bažnytinių iškilmių dienomis nuo 1734 metų gruodžio 25 dienos iki kitų metų sausio 6-osios (per Trijų karalių šventę). Po to keletą sykių kartojo — dalimis arba ištisai — analogiškomis iškilmingomis dienomis iki pat 1745—1746 metų ribos.

Ar šias šešias kantatas, atskirtas pačiam autoriui atliekant, sieja tik pasakojimo siužetas, ar ir muzikinės kompozicinės priemonės? Atsakymas negali būti vienareikšmis, nes čia nėra, kaip pasijose, nuosekliai išlaikyto architektonikos plano; tačiau oratoriją sudarančias kantatas, be abejonės, jungia kalėdų tema ir jos sukeltų dvasinių būsenų — džiūgavimo, šlovinimo, idiliško graudulio

---

[87] Jie vadinami ir trim karaliais *(drei Könige)*.

ar pamaldumo — bendrumas. Jungia jas ir bendri pirminiai muzikos šaltiniai.

Išskyrus Evangelisto partiją, choralus, antrosios dalies orkestro įžangą *(Sinfonia)*, kai kuriuos chorus (Nr. 21, 27, 45) ir tikriausiai alto ariją Nr. 31, visi 64 oratorijos numeriai yra parodijos, o kai kurie jų — netgi antrojo laipsnio parodijos (pvz., soprano arija Nr. 39). Medžiagą Bachas daugiausia ėmė iš dviejų pasaulietiškų pasveikinimo kantatų, kurias jo vadovaujamas *Collegium musicum* buvo atlikęs maždaug metais anksčiau už oratorijos premjerą,— ir jau minėto „Heraklio" ir kantatos Nr. 214 „Griaudėkit, būgnai, skardėkit, trimitai!" „Kalėdų oratorija" prasideda timpanų griausmu ir trimitų garsais...

Šių kantatų muziką Bachas ėmė tai iš eilės, „blokais", tai atskirais „gabaliukais", kaitaliodamas juos su choralais ir rečitatyvais, kurių dalis parašyta madrigalinėmis eilėmis. Ir Špita, ir Šveiceris apgailestavo dėl neatidumo deklamacijai, keičiant tekstą. Bet kompozitoriui, matyt, tai nelabai rūpėjo: savo muziką, parašytą anksčiau ir kitu tikslu, kartais nesutampančią su naujojo teksto artikuliacija, jis naudojo ne dėl to, kad skubėjo, o todėl, kad tų ankstesniųjų kūrinių muzikiniai vaizdai atitiko kalėdų šventinių nuotaikų išraišką. Dėl to gausu šokių ritmų tiek gyvo tempo, tiek kontempliacinio pobūdžio numeriuose. Tokie yra keturi įžanginiai chorai (I, III, V, VI)[88], dauguma solinių numerių (oratorijoje dešimt arijų, du duetai, vienas tercetas).

Šis įvairiapusiškai parodytas sluoksnis oratorijoje papildomas kitais — pasakojamuoju Evangelisto partijoje ir pamaldžiuoju — keturiolikoje choralų, kurių gausumas, ypač pirmose trijose kantatose, Bacho religinėms kantatoms neįprastas. Jų tiesioginis ryšys su pasijų struktūra nekelia abejonių. Funkcine prasme prie pasijų priartėja ir trys chorai-*turbae* (iš viso oratorijoje tik 7 choriniai numeriai — vėl didžiulis skirtumas nuo Hendelio!), kurie — kaip kolektyvinė tiesioginė kalba — skamba po replikos „...ir tarė" (apie *turbae* žr. aukščiau, p. 203). Chore Nr. 21

[88] Čia ir toliau romėniškais skaitmenimis žymimos oratorijos dalys (ją sudarančios kantatos).

(II) dangaus kariauna skelbia „šlovę Viešpačiui aukštybėse“, chore Nr. 26 (III) piemenys sako: „Einam į Betliejų pažiūrėti“, chore Nr. 45 (V) išminčiai sušunka: „Mes matėm jo žvaigždę“. Vaizdiniu stilistiniu požiūriu *turbae* skiriasi nuo džiūgaujančių sveikinamųjų įžanginių chorų.

Pirmąsias tris dalis (arba kantatas) tvirčiau sieja būsenų bendrumas ir nurodytų intonacinių žanrinių sluoksnių santykis, ką pabrėžia tonacijų giminingumas D(I) — G(II) — D(III), pradinių chorų (I ir III) atitikimas, to paties choralo pakartojimas[89]. Štai kodėl šios trys dalys kaip vieninga visuma koncertuose atliekamos dažniau. O jų centre atsiduria nepakartojamas Bacho simfoninės muzikos šedevras — sicilianos ritmo *sinfonia,* kuria — vietoj choro — pradedama antroji dalis (Nr. 10)[90]. Šveiceris teisus: tarytum angelų balsai (dvi fleitos ir smuikai) sugretinami su piemenų dūdelių (keturi obojai[91]) skambėjimu arba susilieja su juo. Yra kažkas impresionistiška, perteikiant paslaptį gobiančios nakties šviesokaitą. Savotiška šios išraiškingos pjesės kompozicija pagal schemą A A′ A″. Jei angelų giesmę laikysime pagrindine tema, o piemenų raliavimą — šalutine, tai A bus savotiška ekspozicija, A′ — plėtojimas ir A″ — repriza. Tačiau toks sugretinimas su sonatos forma, nesant tonacinio temų kontrasto,— sąlygiškas.

Dvi sekančios dalys palyginti savarankiškos, kuklesnės apimties, mažesnės orkestro sudėties[92]; skiriasi ir jų tonacija (IV — F, V — A). Ketvirtojoje dalyje du duetai įrėmina išpopuliarėjusią soprano ariją Nr. 39, kur antrojo soprano ir obojaus solo partijose atkurtas dvigubas aido efektas. (Iki šios oratorijos Bachas mažiausiai du kartus panaudojo šią ariją kituose kūriniuose.) Stereofoninis erdvinis efektas sukelia peizažines ar tapybines asociacijas.

---

[89] *Vom Himmel hoch da komm' ich her* („Iš aukšto nužengiau dangaus“); šią melodiją Bachas vėliau panaudojo kaip „Kanoninių variacijų“ vargonams *c. f.* (žr. p. 358—359).

[90] Tradicinis melodijos užrašymas punktyriniu ritmu reiškia trioles (plg., pavyzdžiui, V „Brandenburgo koncerto“ finalą).

[91] Originale — du obojai *d'amour* ir du *da caccia.*

[92] Ketvirtojoje dalyje vietoj skardžių trimitų — dvi valtornos, o penktojoje nėra varinių pučiamųjų ir fleitų.

Toje pačioje dalyje — puiki (bet labai sunki!) arija Nr. 41, kurioje kartu su tenoru solo partijas turi du smuikai — taip susidaro tribalsė fuga[93]. Penktojoje dalyje išsiskiria įžanginis „koncertiškas" choras (Nr. 43) ir minėtoji *turba* (Nr. 45). Šią dalį užbaigia vienintelis oratorijoje paprastas choralas.

Šeštojoje dalyje *(D-dur)* grįžtama į džiūgaujančią sferą „su būgnais ir trimitais". Trečioji dalis buvo savotiškas dviejų pirmųjų susumavimas, o šeštoji atlieka analogišką funkciją visos oratorijos atžvilgiu. Be to, kaip teisingai pažymi A. Diūras, čia parodoma žanrų įvairovė: fuga (Nr. 54), šokis (Nr. 57), koncertinė maniera (tenoro arija Nr. 62), koncertinis choralas (Nr. 64). Choralo melodija — mes dar susitiksime su ja pasijose — jau skambėjo penktajame numeryje, o dabar, užbaigdamas oratoriją, Bachas, ją išplėtojęs, pakartoja orkestro partijoje ir suteikia jai šviesų, pompastišką skambėjimą.

„Velykų oratorijoje" — ji trunka apie 50 minučių — sujungti Luko ir Jono evangelijų pasakojimai, kaip dievo motina, Marija Magdalietė ir du artimi Jėzaus mokiniai atėjo prie olos, kur po nukryžiavimo slapčiomis kape buvo išsaugotas jo kūnas, ir jo neberado, bet angelas, ten stovėjęs jaunikaičio pavidalu, pranešė, kad Kristus prisikėlęs. Apibendrintame įvykių išdėstyme, paverstame eiliuotu perpasakojimu, tik kai kurios realijos primena tai, kas parapijiečiams buvo gerai žinoma. Todėl nereikia, man regis, oratorijoje ieškoti konkrečių personažų pavaizdavimo — motinos (sopranas) ar Marijos Magdalietės (altas), Petro (tenoras) ar Jono (bosas). Tokia personifikacija Bachui nebūdinga: jis vaizduoja ne dramos reiškėjus, žmones, o dvasines būsenas. Pirminiame, 1725 metų variante, apskritai nėra pavadinimo „oratorija" — tai buvo paprasta didelė kantata; pavadinimas atsirado tik 1735 metų redakcijoje. Penktajame dešimtmetyje kompozitorius šiek tiek ją papildė.

„Velykų", kaip ir „Kalėdų oratorijos" muzika parodijinė. Jos pagrindą sudaro 1725 metų vadinamoji „Piemenų

---

[93] Tarp kitų geriausių oratorijos arijų — alto arija Nr. 4, boso arija Nr. 8, lydima trimito solo, ir soprano arija (lopšinė) Nr. 19.

kantata“, nauji tik rečitatyvai. Oratoriją pradeda du orkestriniai numeriai, pavadinti *Sinfonia (D-dur)* ir *Adagio* (*h-moll*, baigiasi dominante),— greičiausiai tai kokio nors dingusio Kėteno laikotarpio koncertinio kūrinio dalys. Toliau sekė iš „Piemenų kantatos“ paimtas choras su tekstu „Skambėkit, atlėkit“. Paskutinėje redakcijoje prieš šį chorą Bachas parašė duetą bosui ir tenorui tuo pačiu tekstu. Visi keturi numeriai (duetas ir choras sujungti, todėl žymimi vienu numeriu) sudaro didelę įžangą, kuri paruošia pasakojimą. Tekste plėtojami žodžiai iš Evangelijos pagal Joną: „Bėgo abu kartu.“ Oratorijos centre — dvi stebėtino grožio arijos, atskirtos rečitatyvu: soprano arija Nr. 5 su fleitos solo (ją gali pakeisti smuikas) ir tenoro arija Nr. 7 su dviem fleitomis ir styginiais *con sordini* — „viena geriausių Bacho lopšinių“, kaip teisingai pažymi Šveiceris; joje „tarytum žvelgi į amžinybę“[94]. Arijos muzikoje — švelnumas ir šviesus liūdesys, laikui nepavaldi ramybė, o bose, tarsi *memento mori*[95], nenumaldomu *ostinato* skamba „trūkinėjančios“ natos; visa tai atitinka tekstą: „Tykus mano *mirties* skausmas“. „Velykų oratorija“ užbaigiama trumpu choralu, kurio muzikinis prototipas buvo 1724 metais parašytas *Sanctus*.

„Dangun žengimo“ oratorijoje Evangelisto pasakojimas yra minimalus, todėl ji dar labiau priartėja prie kantatos, pagaliau ir jos trukmė neilga (šiek tiek daugiau kaip pusė valandos). Muzika daugiausia irgi parodijinė — toks, pavyzdžiui, įžanginis choras ir abi arijos. Ypač reikšminga alto arija Nr. 4, sutrumpintu ir kiek pakeistu pavidalu perkelta į Mišias *h-moll* kaip *Agnus Dei*. Trijuose Evangelisto rečitatyvuose pasakojama, kaip po prisikėlimo iš mirusiųjų Jėzus, pasirodęs savo mokiniams (apaštalams), įžengė į dangų. Baigiamasis oratorijos numeris — orkestro išplėtotas choralas. Kaip ir „Kalėdų oratorijos“ finale, choralas skamba džiūgaujamai, šventiškai.

---

[94] Šveiceris, p. 542. Tačiau sunku sutikti su jo siūlomomis tapybinėmis asociacijomis („tarsi sapne matai vos banguojantį jūros paviršių“).

[95] „Atmink, kad mirsi“ *(lot.)*.

V

PASIJOS[96]

1

Evangelijoje visų keturių apaštalų pasakojimas apie tris paskutiniąsias Jėzaus gyvenimo dienas beveik visiškai sutampa. Liaudies sąmonė amžiams užfiksavo senovinę legendą. Tragiškos jos peripetijos: paskutinė vakarienė, Judo išdavystė, Petro išsigynimas ir atgailavimas, nekalto kankinio teismas, neteisingi liudytojų parodymai, papirktos minios įniršis, eisena į Golgotą, mirtis ant kryžiaus — tai giliai žmogiškas pasakojimas apie didelę žiaurių žmonių įvykdytą neteisybę, atspindėtas nesuskaičiuojamoje daugybėje meno kūrinių, pradedant ikonų tapyba ar Renesanso dailininkų šedevrais ir baigiant M. Bulgakovo romanu „Meistras ir Margarita“[97].

Evangelistų pasakojimo siužetą galima schematizuoti taip.

„Veiksmo“ įvadas: Jėzus pranašauja, kad greitai būsiąs nukryžiuotas; Judas — vienas iš dvylikos artimiausių jo mokinių — už trisdešimt sidabrinių sutinka išduoti mokytoją.

Toliau svarbiausios pasakojimo grandys tokios:

1 (vakare). Jėzus paskutinį kartą bendrauja su savo mokiniais; paskutinė vakarienė.

2 (vėlai vakare). Jėzus su mokiniais nueina į Alyvų kalną, kurio papėdėje buvo Getsemanės ūkis; ten jis liūdi ir sielvartauja, jausdamas artėjant mirtį.

3 (naktį). Jėzaus suėmimas: Judas atveda į Getsemanę sargybinius, jie turi suimti tą, kurį jis pabučiuos („Judo pabučiavimas“).

4 (anksti rytą). Aukščiausiame teisme neteisingi liudytojai apšmeižė Jėzų. Pilotas, Romos vietininkas (pro-

---

[96] Ryšium su šiuo ir šeštuoju skyrium žr.: *Друскин М.* Пассионы и мессы И. С. Баха.— Л., 1976. Žemiau trumpai išdėstoma ir iš dalies patikslinama tai, kas smulkiai aprašyta toje knygoje.

[97] Evangelijos istorija romane perpasakota laisvai ir kitaip įprasminta — pradedant Piloto susitikimu su „valkataujančiu filosofu“ Ješua Ha-Nocri (Jėzum Nazariečiu); Leviu pavadintas Matas; pakeistas Judo išdavystės motyvavimas ir t. t.

kuratorius) Judėjoje, linkęs jo pasigailėti, bet minia, papirkta aukštųjų kunigų, reikalauja mirties bausmės. Jėzus pasmerkiamas, plakamas rykštėmis.

5 (vidudienį). Eisena į Golgotą („Pliką kalną“), kur bausmių vykdymo vietoje Jėzus bus nukryžiuotas.

6 (vakarėjant). Jėzaus kančios ir mirtis; jo palaidojimas (vakare).

Anot legendos, visa tai atsitikę, pagal senąjį žydų kalendorių, nisano 13 ir 14 dienomis; nisanas — pirmas pavasario mėnuo, kai prinoksta javai, o para Judėjoje buvo skaičiuojama ne nuo vidurnakčio, bet nuo šeštos valandos vakaro[98]. Jėzus nukryžiuotas nisano 14-ąją — tai buvo penktadienis, kurį bažnyčia paskelbė „didžiuoju“*.

„Страсти“ (liet. „pasija“) — pagal žinomą Dalio žodyną — reiškia „kentėjimą, kančias, kankynę, kūno skausmą, širdgėlą, sielvartą“, taip pat žygdarbį, sąmoningą vargų, kankinio dalios pasirinkimą“[99]. Dalio apibūdinimas visiškai atitinka evangelijos pasakojimo turinį ir esmę. Evangelijos tekstas perkeltas į muziką ištisai. Keletą šimtmečių buvo plėtojamas specifinis muzikinis „pasijos“ žanras (lotyniškai *Passio*, vokiškai *Passion*).

Svarbiausias pasijos įvykis neišvengiamas. Pasakojimo eigoje jis detalizuojamas, apipinamas antraeiliais įvykiais, kuriuos suvokiame tarsi laiptus, vedančius į Golgotą — nukryžiavimą. Jame, svarbiausiame įvykyje, glūdi pasakojimo esmė; pasakojimo laikas objektyvus, o paties įvykio reikšmė išeina už laiko ribų. Nukryžiuotasis yra žmonijos neteisingumo simbolis — auka ir kartu realus asmuo, pasmerktas kančioms, keliąs giliausią užuojautą. Pauliaus Gerharto giesmėse atviraširdiškai perteikta šitokio suvokimo įvairovė.

---

[98] Žr.: *Зелинский А. Н.* Конструктивные принципы древнерусского календаря.— В кн.: Контекст — 1978.— М., 1978, с. 73—74.

* Rus. «страстная пятница». Žodžiu «страсти» rusiškai vadinamas ir pasijos žanras. (*Vert. past.*)

[99] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV.— Спб.— М., 1882, с. 345.

O galva, vainikuota
Erškėčių karūna,
Paniekinta Piloto,
Žaizdota, kruvina!

. . . .

Ak, mano atpirkėjau,
Aš su džiaugsmu didžiu
Skausmus, kuriuos kentėjai,
Drauge kentėt geidžiu.

O veide prakilnusai,
Juk tavo spindesy
Didžiūnai dreba mūsų!
Koks tu dabar esi
Apspjaudytas, pabalęs!
Tauri akių šviesa
Valdovo ir karaliaus
Aptemo kančiose.

. . . .

Leisk man greta stovėti,
Kol tau širdis sustos.
Už šitą žemės vietą
Nėr brangesnės kitos:
Kai iš atverto šono
Tau kraujas išsilies,
Tos rankos, o malonė,
Tave apglėbt galės.

Tokiu nuoširdžiu meilės, liūdesio ir sielvarto tonu, kartu smerkiančiu žmonių žiaurumą, išreiškiančiu tikėjimą visa nugalinčiu teisingumu, nuspalvinta pasijų muzika. Tekstą skelbė Evangelistas: jis tų įvykių liudininkas, tai viską mačiusiojo kalba. Priklausomai nuo to, iš kur buvo paimtas kanoniškas tekstas, pasija vadinosi „pagal Matą" (toliau sutrumpintai MP), „pagal Luką" (LP), „pagal Morkų" (MoP), „pagal Joną" (JP). O muzikos pobūdis keitėsi kartu su bendrąja istorinės sąmonės kaita ir meno stilių evoliucija. Pasijos žanro formavimasis sutapo su viduramžių pradžia.

Romos katalikų bažnyčioje nuo seno visą didžiąją savaitę lotynų kalba būdavo skaitomi atitinkami evangelijos skyriai. Tekstas būdavo giedamas, o „vaidmenis“ — pradedant XIV amžiumi — pasiskirstydavo dvasininkai (klierikai): Evangelisto pasakojimas būdavo pavedamas tenorui, Jėzaus žodžius intonuodavo bosas. (Bachas savo pasijose šio kanono laikėsi nenukrypstamai[100].) Buvo išskiriamos ir Judo, Petro, Piloto replikos.

Svarbiausias vaidmuo tenka Evangelistui: jis ir pasakoja, ir piktinasi, ir užjaučia. Pritaikant muziką jo kalbai, kuri parašyta proza, katalikų bažnyčioje buvo panaudojamos grigališkojo choralo formulės, o protestantų bažnyčioje — gimtoji kalba ir tautinių giesmių intonacijos. Vokietijoje jas imta vadinti *Passionston* (pasijai skirta rečitavimo rūšis). Ilgainiui ir pačiame pasakojime, ir į Evangelisto žodžius įsiterpiančiuose *turbae* (grupinėse mokinių, dvasininkų, minios replikose) stiprėjo muzikinis pradas.

Įvairių istorinių pasijos tipų bendra atmaina yra liturginės dramos. Nuo XIV a. evangelijos istorijos inscenizacijos už bažnyčios ribų paplito visur. Jose dalyvaudavo amatininkai, studentai, mokiniai, klajojantys žonglieriai ar špylmanai (liaudies muzikantai) ir t. t. Teatralizuotas vaidinimas prasidėdavo eisena už miesto — „eisena į Golgotą“ — ir tai būdavo vienas iš inscenizacijos epizodų; toliau buvo vaidinamos išdavystės, teismo ir mirties bausmės scenos, o veiksmo eigoje skambėjo giesmės. Tačiau muzikai čia teko antraeilis vaidmuo, ir panašios inscenizacijos bažnytinės pasijos žanrui turėjo netiesioginę įtaką, stiprindamos jo veiksmingumą ir dramatizmą.

XVI amžiaus katalikų bažnyčioje jau buvo susiformavęs *responsorinis* pasijų tipas. Tai viduramžių bažnytinėse apeigose įsitvirtinęs giedojimas, paremtas dialogo (gretinimo) principu, kai teksto strofas pakaitomis atlieka solistas (diakonas) ir choras. Responsorinis tipas su Evangelisto rečitacija, *turbae* ir trumpais chorais — įžanginiu

---

[100] „Dievo žodį“ (lot. *Vox Christi;* pažodžiui — „Kristaus balsą“) kantatose Bachas pavesdavo bosui, ir tą darė dar nuo Veimaro laikų (žr. ariozo primenančius rečitatyvus kantatose Nr. 18, 182, 172, 61 ir kt.).

Introitus ir baigiamąja atsisveikinimo malda — pasirodė esąs pastovus ir jį netrukus perėmė protestantų bažnyčia Vokietijoje (J. Valteris; prie jo mes dar sugrįšime). Šio tipo aukščiausia ir paskutinioji išraiška — genialiojo Šiuco vokiškos pasijos (MP, MoP, JP, 1665—1666). Tačiau jau XVI amžiuje susiformavo kitas istorinis tipas — *motetinės* pasijos. Kaip ir motete, jų tekstas buvo plėtojamas polifoniškai, o giedojo tik vyrai: *muler tacet in ecclesia* („moteris bažnyčioje privalo tylėti").

Motetinės pasijos buvo rašomos chorui *a cappella*. Jei būdavo panaudojami instrumentai (tiksliai neįrodyta), tai tik *colla parte*, dubliuojant vokalinius balsus. Perteikiant solines replikas, tenkintasi dviejų trijų balsų kontrapunktu, kad aiškiau būtų akcentuojamas tekstas. Tai liečia ir Evangelisto partiją. Polifonizavimas suteikė jai judresnę ritmiką vietoj ankstesnės tolygios notacijos „nata prieš natą" (tokios notacijos laikėsi net Šiucas!). Muzika pamažu įveikė žodžio primatą, o meninė emocija — bažnytinę dogmą. Ir jei katalikų bažnyčia stengėsi išlaikyti ritualą nepajudinamą, kas užfiksuota Tridento susirinkimo dekretuose, tai liuteronų bažnyčia, lotynų kalbą pakeitusi bendruomenei suprantama vokiečių kalba, negalėjo tam neprieštarauti. Štai kodėl pasijos žanras būtent Vokietijoje patyrė intensyvią vaizdų, stiliaus ir kompozicijos evoliuciją.

XVI amžiuje Martyno Liuterio bendražygis Johanesas Valteris (nepainioti su jo bendrapavardžiu, Bacho giminaičiu!) katalikišką responsorinę pasiją pritaikė protestantiškoms apeigoms. Dėl kitokio akcentavimo, žodžių ir frazių išdėstymo, emfazės pabrėžimo susiformavo vokiškas *Passionston*, o *turbae* skambėjimas priartėjo prie Liuterio choralų dainingumo. Valterio pasijos (MP ir JP — apie 1530 m.) buvo labai populiarios XVI a. — XVII amžiaus pirmojoje pusėje ir pasitarnavo pavyzdžiu kitiems kompozitoriams. Tačiau to paties šimtmečio antrojoje pusėje brendo lūžis: susižavėjimas motetiniu tipu truko neilgai, bet jis padėjo sustiprinti muzikinį pradą. Be vargonų, nuolat pasitelkiamų protestantų bažnytinėse apeigose, pradėta

naudoti kitus instrumentus. Įvedamas ir choralas. Pagaliau, kaip Evangelisto pasakojimo apmąstymas-meditacija, į „veiksmą“ įterpiamos autorinės giesmės („odės“), o vėliau — XVII ir XVIII amžių sandūroje — solinės arijos su rečitatyvais. Artėjančių permainų požymiai pasireiškė pasijų turinyje ir struktūroje.

Tuo pereinamuoju laikotarpiu atsiradęs naujasis pasijos tipas buvo „mišrus“: evangelijos tekstas išliko, tačiau buvo kaitaliojamas su madrigalinėmis eilėmis. Senojo tipo požymiai — *Passionston* (bet jau smarkiai modifikuotas Evangelisto partijoje), *turbae*, choralai; iš naujovių — orkestro įvedimas lygiomis teisėmis su vokalistais, linkimas naudoti operinės išraiškos priemones dramatinei, patetinei ekspresijai perteikti. Tokioms pasijoms reikėjo iš anksto apgalvoto libreto; iškilo ir būtinybė gana įvairius pasijos komponentus suvienyti muzikinės architektonikos požiūriu. Taip ankstesnioji tradicija derinosi su naujuoju stiliumi. Bachui šis prieštaringas derinys atrodė organiškas, nors nuo XVIII amžiaus pradžios vis labiau ėmė vyrauti *oratórinis* pasijos tipas. Iš šio tipo Bachas daug ką perėmė, visų pirma — padidėjusį meditacijų vaidmenį. Tačiau jis atmetė tai, kas svarbiausia: oratórinėje pasijoje evangelijos tekstas buvo laisvai, eiliuotai perpasakojamas, *Passionston* tapo netinkamas, choralų atsisakyta. Sakralinis veiksmas su svarbiausiu jo ritualiniu įvykiu buvo pakeistas operai artima personifikuota drama. Išnyko net pats žodis „pasija“: oratorijos buvo vadinamos „Krauju pasruvęs ir mirštantis Jėzus“, „Už pasaulio nuodėmes nukryžiuotas Jėzus“[101] ir t. t. Tokių kūrinių vis gausėjo; tarp žinomiausių — K. H. Grauno „Jėzaus mirtis“ (1755). Šios oratorijos buvo atliekamos jau ne bažnytinės liturgijos rėmuose, o koncertuose. Bacho pasijos ilgam buvo užmirštos — iki pat atmintinos datos, 1829 metų kovo 11 dienos, kai dvidešimtmetis Mendelsonas Berlyno Dainavimo akademijos salėje įvykusiame koncerte prikėlė iš užmaršties „Pasiją pagal Matą“.

---

[101] Taip pavadintas populiarus Hamburgo poeto B. H. Brokeso libretas, kuriam muziką parašė Keizeris (1712), Hendelis, Telemanas (1716), Matezonas (1718). Kurdamas JP, Bachas panaudojo šio libreto kai kuriuos madrigalinius tekstus.

Nekrologe nurodoma, jog Bachas sukūrė penkias pasijas. Mus pasiekė tik JP ir MP pilnos partitūros. Dėl kitų, dingusių, buvo reiškiama abejonių, prasimanymų, spėliojimų. Dabar ginčijami klausimai, galima sakyti, išaiškėjo, nors lieka hipotetinių momentų, kurie pirmiausia susiję su ankstyviausiu šio žanro Bacho kūriniu, sukurtu maždaug 1714—1716 arba 1715—1717 metais.

Spėjama, kad Veimare jis parašė MP vienam chorui, o toji, kurią mes žinome, parašyta dviem chorams. Vėlesnėje, „leipcigiškoje" MP yra pirmąją dalį užbaigianti choralinė fantazija (Nr. 35), stilistiškai artima analogiškiems Veimaro laikotarpio chorams. Kai kurie *turbae* bruožai patvirtina, kad kūrinys parašytas tais pačiais metais. Pagaliau dviejose arijose (Nr. 9 ir 74) panaudoti poeto S. Franko tekstai, o jo eilių, išvykęs iš Veimaro, Bachas daugiau nebenaudojo. Iš to daroma išvada: kurdamas Leipcige MP, Bachas iš dalies pasinaudojo Veimare parašytos to paties pavadinimo pasijos muzika. Be to, pasijų partitūrų sąraše, kurį turėjo Filipas Emanuelis, yra pastaba: viena iš jų nepilna *(incomplet)*[102].

JP Bachas pirmą kartą atliko 1724 metais, o šiek tiek pakeistu pavidalu — po metų; MP premjera — 1729-aisiais. Apie šiuos genialius kūrinius toliau bus kalbama detaliai, o kol kas pratęsime chronologiją. LP greičiausiai buvo atlikta 1730 metais; jokių Bacho „Pasijos pagal Luką" pėdsakų aptikti nepavyko. MoP sukurta sekančiais metais; ši partitūra irgi dingusi, tačiau turime žinių, koks bendrais bruožais tai buvo kūrinys.

„Pasijos pagal Morkų" libretą Pikanderis išspausdino 1732 metais. Taigi tekstas žinomas, ir pagal jį nustatyta, kad į pasiją buvo perkelti penki numeriai iš „Gedulo odės" — du chorai (įžanginis ir baigiamasis) bei trys arijos. Iš viso „Pasijoje pagal Morkų" yra 6 arijos (MP — 14, JP — 8), 12 *turbae* (MP — 18, JP — 14) ir 16 choralų

---

[102] Leipcige sukurtoje MP ne mažiau kaip 20 numerių yra parodijos. Jau pažymėjome, kad Gedulo muzika kunigaikščio Leopoldo atminimui (partitūra dingusi, bet Pikanderis išspausdino tekstą) daug kuo sutampa su atitinkamais pasijos numeriais.

(MP — 15, JP — 11)[103]. Pateikti skaičiai rodo, jog MoP paprastesnė ir mažesnės apimties negu JP ir juolab MP. Matyt, tai galima paaiškinti Bacho gyvenimo aplinkybių pasikeitimu, kurį sukėlė ginčas su magistratu, apie ką jau kalbėta šios knygos biografinėje dalyje.

Ką gi jis atlikdavo per visus kitus didžiuosius penktadienius? Gyvendamas Leipcige, Bachas turėjo atlikti pasijas dvidešimt penkis kartus[104]. Kaip rodo naujausi tyrinėjimai, „Pasija pagal Joną" buvo atlikta penkiskart: 1724, 1725, 1727, 1738 ir apie 1740 metus; „Pasija pagal Matą" greičiausiai keturiskart: 1729, 1736, 1745 ir, galimas daiktas, 1749 metais[105]. Taip pat žinoma, jog Bachas pasinaudojo Keizerio, Hendelio, Grauno, Štelcelio pasijomis ir net pastičais — įvairių autorių kūrinių „mišraine". Svetimų kūrinių atlikimo atvejų pagausėjo ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje. Juos visus pranoksta Bacho šedevrai — JP ir MP. Juose daug kas bendra, bet yra ir esminių skirtumų.

Bendra slypi pasijos žanro traktuotėje. Perteikdamas veiksmo eigą, Bachas griežtai laikosi kanoniško teksto, kurio įkūnijimas aiškiai rodo autoriaus poziciją, santykį su dėstomais įvykiais ir jų seka; tą dar labiau pabrėžia muzika (solinė ir chorinė), paremta madrigalinėmis eilėmis. Lyrinių dramatinių komentarų, kaip ir choralinių giesmių, vaidmuo toks didelis, kad Bacho pasijas suvokiame ne tik kaip konkretų siužetą turintį veiksmą, bet ir kaip laisvą fantaziją su solistais, choru ir orkestru, kuri pagilina turinį ir praplečia mūsišką šio siužeto suvokimą.

Dar kartą pabrėšiu: įvykius Bachas perteikia taip, kaip jie *objektyviai* vyko, tačiau išdėstyme taip stipriai išreikštas *subjektyvus*, asmeninis pradas, kad pasakojimo rėmai išnyksta, ir tam, kas pagal prasmę turėjo įvykti anksčiau, neretai muzika „užbėga už akių". Pavyzdžiui, „Pasiją pagal Matą" pradedantį įžanginį chorą, vaizduojantį, kaip ir

---

[103] Choralus išmokti lengviau nei didelius chorus. Pavyzdžiui, Bachas yra atlikęs Štelcelio pasiją, kurioje buvo 20 choralų ir nė vieno choro!

[104] 1733 metais buvo paskelbtas valstybinis gedulas, ir visokia muzika bažnyčiose buvo uždrausta; 1750 metais Bachas sunkiai sirgo.

[105] Remiamasi bažnytinių kronikų duomenimis bei paties autoriaus taisymų pasijos partitūroje grafologine analize.

liaudiškose inscenizacijose, eiseną į Golgotą, pagal veiksmo eigą reikėjo patalpinti daug vėliau, penktojoje grandyje (pagal mūsų pateiktą schemą), o boso ariją Nr. 51 „Grąžinkit man mano Jėzų“ pagal prasmę derėtų atlikti Judui, bet prieš tai skambančiame Evangelisto rečitatyve pasakoma, kad Judas jau pasikorė[106]. Apskritai, išskyrus Jėzų, kurio žodžiai lydimi nepaprasto grožio dainingumo ir supami styginių instrumentų „aureolės“, nė vienas „veikiantysis“ asmuo neturi charakteringų bruožų. Pavyzdžius vėl pateiksime iš MP. Pagal realią dramą Petras, kaip ir buvo Jėzaus pranašauta, jo išsižadėjo, tačiau arija Nr. 47 „Pasigailėk manęs“ pavesta altui. Baroko poezijoje sutinkamas alegoriškas „Siono dukters“ — t. y. tikinčios sielos — paveikslas piešiamas alto arijoje Nr. 36 „Ak, išsivedė mano Jėzų“. Tiesioginis kreipinys pirmuoju asmeniu sutinkamas ir Nr. Nr. 1, 19 ar 75, tačiau numanomoji „Siono duktė“ čia dainuoja tai choru, tai sopranu, tai bosu! Kitaip tariant, Bacho pasijų niekaip negalima lyginti su oratorinėmis, kuriose veikėjų partijos griežtai atskirtos. O prieš mus — nonpersonifikuota drama. Veiksmo realijos išlaikytos, tačiau „fantazija“ liejasi nenutrūkstamai, laikantis vidinių muzikos dėsnių: pasijų architektonikoje užvis pilniausiai pasireiškia Bacho kompozicijos metodo savitumas (apie tai dar kalbėsime).

JP ir MP skirtumus pirmiausia sąlygojo kanoniškas tekstas. Kurdamas MP, Bachas panaudojo Evangelijos pagal Matą 26—27 skyrius, kuriuose yra 141 eilutė, o kurdamas JP — Evangelijos pagal Joną 18—19 skyrius (82 eilutės). Į pirmąją MP dalį įėjo scenos, kurių nėra JP,— aukštųjų kunigų suokalbis ir paskutinė vakarienė. JP veiksmas prasideda nuo Jėzaus suėmimo (pagal mūsų schemą — nuo trečiosios pasakojimo grandies), kas sutampa su MP pirmosios dalies pabaiga — Nr. 32. Dramatizmui dar labiau sustiprinti į JP Bachas įvedė du epizodus iš

---

[106] Bachas nedalijo partitūros į atskirus numerius; numeracija, išskiriant rečitatyvus, arijas ir choralus, įvesta tik XIX amžiuje (mes jos laikysimės). Kitokios numeracijos laikomasi NBA: visa, kas susiję su kanonišku tekstu,— Evangelisto rečitatyvas ir *turbae* — žymima vienu bendru numeriu. Todėl vietoj 78 MP numerių, kaip būdavo ankstesniuose leidiniuose, NBA priskaičiuojama tik 68.

Evangelijos pagal Matą. Pirmas — rečitatyvo Nr. 18 pabaigoje: pragydo gaidys, ir Jėzaus išsigynęs Petras „išėjo laukan ir graudžiai pravirko“; gilaus sielvarto afektą įtvirtina po to atliekama arija. Antras epizodas — pasakojimas apie tai, kaip, Jėzui mirus, „šventyklos uždanga perplyšo pusiau nuo viršaus iki apačios, ir žemė sudrebėjo... atsidarė kapų rūsiai“ (rečitatyvas Nr. 61). Pagaliau „guldymo į kapą“ scenas MP plėtoja labiau negu JP.

„Pasijoje pagal Joną“ veiksmo koncentracija užaštrino priešingų sferų — *turbae* („blogio“ paveikslų) ir solinių meditacijų, giesmių („gėrio“ paveikslų) — sugretinimą, o MP plačiau atspindi gyvenimo reiškinius, įvairiau — dvasios būsenas; antra vertus, JP arijos, apskritai paėmus, labiau išplėtotos, laisvesnės struktūros, dar ryškiau pabrėžta jų priešybė *turbae* sferai. Tuo ir sąlygojami dviejų Bacho šedevrų turinio kryptingumo, kompozicinės struktūros skirtumai. Panagrinėsime šiuos kūrinius atskirai.

Kaip minėjome, yra dvi JP redakcijos; antroji nuo pirmosios nedaug kuo skiriasi[107]. Galiausiai, sprendžiant pagal autografą, Bachas grįžo prie pirmosios redakcijos. Jų skirtumą sudaro kai kurių numerių pakeitimas, priklausęs greičiausiai nuo atlikimo sąlygų šv. Mikalojaus bažnyčioje (žr. p. 82).

Pirmoji redakcija prasideda didingu, dramatišku choru *Herr, unser Herrscher*[108], antrojoje vietoje jo — kontempliacinė, paprastesnė (nors ir nemažos apimties) minėtoji „veimariška“ choralinė fantazija, kuri buvo perkelta į MP kaip Nr. 35[109]. Pabaigą atstojo išplėtotas choralas, į antrąją redakciją perkeltas iš „išbandymo“ kantatos Nr. 23. Arijos Nr. 19 ir 32 (su ariozo prieš pastarąją) irgi buvo pakeistos paprastesnėmis; pirmojoje redakcijoje tai puikūs Bacho lyrikos pavyzdžiai — *Ach, mein Sinn* (laisvai išvertus — „Kas man daros?“) tenorui ir styginiams bei *Erwäge* („Pagalvokim“), irgi tenorui su dviem violomis *d'amour*. Tokie svarbiausi pakeitimai. Mūsų laikais kar-

---

[107] Dar visai neseniai klaidingai manyta, kad pirmoji, gerai žinoma redakcija yra vėlesnė.

[108] „Viešpats mūsų valdovas.“

[109] Pasikeitė tik tonacija: JP — *Es-dur*, MP — *E-dur*.

tais atliekama antroji redakcija, tačiau pirmenybė teikiama pirmajai.

Pirmasis „veiksmo“ skyrius — išdavystė ir suėmimas (Nr. 2—11). Analogiški pagal muziką slaptai pasiųstų sargybinių *turbae* (Nr. 3 ir 5) įrėmina oriai ištartus Jėzaus žodžius: „Tai aš.“ Antrasis jo prisipažinimas pabrėžiamas choralo *Herzliebster Jesu*[110] melodija. Antrojo skyriaus (Nr. 12—20) centre — Petro išsigynimas. Iš pradžių mokinys lydi mokytoją (arija Nr. 13 „Einu iš paskos“). Toliau pasakojama, kaip Jėzų nuvedė tardyti — iš pradžių pas Aną, po to pas Kajafą (kas komentuojama liūdnu choralu Nr. 15). Muzikos plėtojimas nukreiptas į Evangelisto rečitatyvą (Nr. 18, kuriame žodžiai „ir graudžiai pravirko“ išskiriami *Adagio* tempu) ir užbaigiamas arija *Ach, mein Sinn*. Likusių keturių skyrių ribos dar paslankesnės, nes dramatizmas vis didėja.

Trečiasis skyrius prasideda nuo aukščiausio teismo pretorijuje. Jėzų plaka rykštėmis (panašūs pagal muziką *turbae* Nr. 23 ir 25). Pilotas sukrėstas jo dvasios didybės. Dukart skambąs choralas Nr. 27 — pagal melodiją *Herzliebster Jesu* — pabrėžia pokalbio reikšmingumą. Minia reikalauja, kad Jėzus būtų atiduotas jai, ir Pilotas „liepia jį mušti“, apie ką pasakoja Evangelistas (Nr. 30). Kaip atsakymas skamba ariozo ir arija *Erwäge* — ilgai plėtojamas apmąstymas, visos scenos lyrinė viršūnė.

Ketvirtasis skyrius — pasijos dramatinė kulminacija; „įrėminantys ratai“ nukreipti į choralą Nr. 40, kuriame apraudama nekalta auka. Tarsi bangomis kyla vis didėjantis minios įniršis. Vienas „įrėminantis ratas“ — chorai su žodžiais: „Nukryžiuok jį!“ (Nr. 36 ir 44); dar didesnio įniršio kupinos panašios pagal muziką fugos Nr. 38 ir 42 patyčių tekstu. O centre — choralas... Boso arijoje *Eilt* („Skubėkit“), kurią lydi choro replikos, kalbama apie eiseną į Golgotą.

Penktasis skyrius (Nr. 53—63) — nukryžiavimas. Vėl *turbae* įkūnytam blogiui iškeliamas priešpriešiais arijų kompleksas. „Įvyko!“,— dainuoja altas, lydimas violos *da gamba* (Nr. 58). Ši arija dvidalė: iš pradžių išreiškiamas

---

[110] „Mieliausias Jėzau.“

begalinis sielvartas, o po to, staiga,— džiūgavimas: dvasia nepalūžo, Jėzus prisikels! Tragedijos vyksmą įrėmina choralas (Nr. 56 ir 60).

Šeštasis skyrius trumpas. „Blogio" paveikslų nėra. Vyrauja liūdnas koloritas. Po chorinės „atsisveikinimo arijos" skamba tradicinis baigiamasis choralas.

Kaip galėjome įsitikinti, kūrinio muzikinę architektoniką sutvirtina pakartojimai, įrėminimai, analogiški atitikmenys. Pastaruoju aspektu pamokantis yra šių arijų porų palyginimas: Nr. 11 — Nr. 13, Nr. 19 — Nr. 58, Nr. 31/32 — Nr. 62/63, Nr. 48 — Nr. 60 (dvi pastarosios — su choru).

Dar sudėtingesnė „Pasijos pagal Matą" architektonika. Muzikos plėtojimas toks organiškas, kad jį suvokiame kaip natūralų, nereikalaujantį paaiškinimų. Bet už to slypi struktūros logika, kurios analizė gali palengvinti Bacho kūrybos manieros, jo kompozicijos technikos supratimą. Sudėtingumas atsiranda pirmiausia dėl to, kad „Pasija pagal Matą" — kūrinys dviem chorams, kurių kiekvienas turi savo orkestrą ir savo protagonistus, t. y. dainininkus solistus, o pats orkestras, kalbant nūdieniškai, turi koncertmeisterius. I ir II chorai gieda tai atskirai (ypač pasijos pirmojoje dalyje), tai kartu. Analogiškai groja ir orkestrai, be to, pasitaiko, kad koncertuoja (groja solo) vieno orkestro instrumentalistas, o jam akompanuoja kitas orkestras. Taip pat galimas dalykas, kad Bachas turėjo omeny du *continuo* atlikėjus — du vargonininkus. O iš viso MP premjeroje dalyvavo neregėtai didelis tais laikais atlikėjų skaičius: apie 32—34 instrumentalistai (varinių instrumentų nebuvo — didįjį penktadienį juos draudė bažnytinis ritualas) ir 26—28 vokalistai. Bet atlikėjų aparatas — dar ne viskas: kūriniui būdingas nepaprastas užmojis, be kupiūrų jis trunka daugiau kaip keturias valandas[111].

MP turi tris galingus portalus, kurių pirmąjį — juo pasija prasideda — jau ne kartą minėjome. Orkestro partijoje — nenutrūkstantys eisenos žingsniai sicilianos ritmu.

---

[111] Pirmoji dalis būdavo atliekama per rytmetines pamaldas, antroji — per mišias.

I choras aprauda nekaltą auką; II choras įsibrauna į plataus alsavimo melodiją, klausdamas „Ką?“ (turima omeny: „Ką veda?“); „Kaip?“, „Kas“ (atsitiko?), „Kur?“... Virš viso skambesio iškyla I choro devintasis balsas, pavestas sopranistams; šv. Tomo bažnyčioje Bachas juos patalpino nedidelėje galerijoje priešais kitą galeriją, skirtą pagrindinei choro ir orkestro masei, ir tai darė ypatingą stereofoninį efektą. Devintasis balsas unisonu intonuoja nekintančią choralo temą *O Lamm Gottes unschuldig* („O nekaltas Dievo avinėli“); didįjį penktadienį šį choralą paprastai giedodavo parapijiečiai. Pabaigoje abu chorai susijungia, išreikšdami liūdesio, užuojautos, atgailos jausmus.

Nr. 35 — lėtai, tolygiai rutuliojama irgi ne kartą minėta choralinė fantazija, kurioje I ir II chorai sujungti, balsai sudvigubinti; visoje MP tai vienintelis numeris, kai abu chorai visą laiką skamba kartu. Baigiamasis Nr. 78 — „choro arija“ *d. c.*, analogiška „Pasijos pagal Joną“ Nr. 67; jos maniera homofoninė, ir tuo ji skiriasi nuo ankstesnių polifoniškai išplėtotų chorų.

Yra ir kitų atramos taškų, kurie kryžminiais ryšiais suartinami su Nr. 1. Pavyzdžiui, Jėzaus suėmimo scenoje (Nr. 33) II choras, nutraukdamas tolygiai pinamus, nuliūdintus soprano ir alto balsus, piktai reikalauja jį paleisti. Vėliau (Nr. 36) choras — vėl antrasis — guodžia Siono dukterį („Kur tavo draugas?.. Kartu ieškosim jo“). Į Nr. 70 — atsisveikinimo ir vilties giesmę, paruošiančią pasakojimą apie Jėzaus mirtį,— įsibrauna to paties II choro klausimai: „Kur? Kaip?“

Kompoziciją sutvirtina ir choralų pakartojimas. Penkiskart skamba melodija *O Haupt voll Blut und Wunden*[112], tuo išskirdama centrinius dramos momentus: sielvartą Getsemanėje (Nr. 21 ir 23), teismo sceną (Nr. 53 ir 63 šią sceną įrėmina), Jėzaus mirtį (Nr. 72). Triskart skamba jau iš JP mums pažįstama melodija *Herzliebster Jesu* — šis choralas išreiškia pagrindinę pasijos idėją. Sutvirtinamas atskirų *turbae* ryšys.

---

[112] „Galva krauju pasruvus“; ši melodija panaudota „Kalėdų oratorijos“ pabaigoje.

Afektų bendrumas jungia kai kurias arijas ir ariozo. Pavyzdžiui, 9, 10, 12, 18 numeriuose atsiranda asociatyvinė eilė, reikalaujanti giminingų išraiškos priemonių: „teka ašarų upeliai“, „rieda ašaros“, „srūva krauju iškankinta širdis“, „širdis skęsta ašarose“. Kitą kompleksą pamažu ruošia Nr. 41: „Turiu būti kantrus, kai mane gelia melagingi liežuviai.“ (Jėzus neatsako į kaltinimus teisme.) Dūrius, kuriems priešpriešiais iškeliamas kentėjimas, pakeičia negailestingi rimbo kirčiai; plakimo ritmu grindžiami Nr. 60, 61, 66. (Jėzus, eidamas į Golgotą, nešа kryžių.) Pagaliau kryptinga ir tonacijų kaita: diezinių tonacijų *(e-moll, a-moll, h-moll, G-dur)* pakeitimui bemolinėmis tonacijomis *(c-moll, Es-dur)* suteikiama semantinė reikšmė.

Bachas mąsto *struktūriškai-polifoniškai*: muzika plėtojama skirtingais, tarpusavyje nesusietais „klodais“. Jų santykiavimas sukuria dramaturginių linijų „kontrapunktą“, kuris plėtojamas tai „laiko horizontalėje“, tai sutampa „vertikalėje“ duotuose taškuose. Tarp išorinės, įvykių sferos (apie kurią pasakoja evangelijos tekstas) dinamikos ir vidinės sferos, kurią perteikia arijos, madrigaliniai chorai bei choralai, atsiranda sudėtingi santykiai. Neskubius kilimo ir atoslūgio ar įtampos ir jos mažinimo bangų ritmus sąlygoja kompozitoriaus architektoninis sumanymas.

„Pasiją pagal Matą“ sudaro septyni skyriai. Pirmasis — aukštųjų kunigų sankalba, scenos Betanijoje (Nr. 2—12); pagal mūsų pateiktą siužeto schemą tai — „veiksmo“ įvadas. Antrasis skyrius (Nr. 13—23) — paskutinė vakarienė. Trečiasis (Nr. 24—31) — Jėzaus sielvartas ir mirtinas liūdesys Getsemanėje. Ketvirtasis (Nr. 32—35) — pirmosios dalies atomazga: Jėzaus suėmimas. Penktasis skyrius (Nr. 37—53) — Jėzaus tardymas, Petro išsigynimas, Judo savižudybė. Šeštasis (Nr. 54—77) — pasmerkimas, eisena į Golgotą, mirtis. Septintasis (Nr. 74—78) — mirusiojo apraudojimas.

Trumpai pažymėsime svarbiausius įvykius, laikydamiesi siužeto plėtotės.

Minėtas veiksmo įvadas prasideda dramatiškai — nuo pranašavimo, kad nukryžiavimas neišvengiamas. Tragišką žinią komentuoja choralas (Nr. 3). Betanijoje, į kurią Jė-

žus atvedė savo mokinius, kažkokia moteris išpylė jam ant galvos brangaus aromatinio aliejaus, tai pamatę mokiniai pasipiktino ir kalbėjo: „Kam toks eikvojimas?" (Nr. 7). Atsakant paaiškinama: tai tarsi laidotuvių ceremonija, kuri netrukus laukia Jėzaus. Emocinė reakcija slypi alto arijoje *Buss' und Reu'* („Atgaila ir gailestavimas", Nr. 10). Po to Evangelistas praneša apie Judo išdavystę, ir sopranas dainuoja *Blute nur* („Apsipilk krauju, širdie", arija Nr. 12).

Paskutinė vakarienė — vienintelis pasijos skyrius, kuriame vyrauja šviesesni tonai: iškilmingoje Evangelisto kalboje apie komunijos priėmimą (Nr. 17) ir soprano arijoje *Ich will dir mein Herze schenken* („Noriu širdį tau dovanoti", Nr. 19). Bet ir šią sceną gaubia niūrūs šešėliai, kai Jėzus išpranašauja, kad vienas iš mokinių jį išduosiąs (vienas kitą pertraukdami, jie klausia: „Ar ne aš, mokytojau?" — Nr. 15), ir kad Petras šią naktį, dar gaidžiui nepragydus, tris kartus jo išsiginsiąs. Perėjimą nuo džiaugsmo prie kentėjimo apibendrina choralas (Nr. 23).

Scena Getsemanėje pribloškia išraiškos jėga ir dramatizmu. Jėzaus liūdesį ir sielvartavimą perteikia rečitatyvo Nr. 24 baigiamoji frazė „Mano siela mirtinai nuliūdusi" ir tenoro arija *O Schmerz! hier zittert das gequalte Herz* („O skausme! Kaip virpa kankinė širdis", Nr. 25), į kurią įterpiamas ir choralas. Jėzus liepė mokiniams budėti, bet „rado juos snaudžiančius, jų akys buvo mieguistos". Dvasios ir nusilpusio kūno priešingybę puikiai perteikia tenoro arija *Ich will bei meinem Jesu wachen* („Prie savo Jėzaus budėsiu"), tuo tarpu choras gieda *So schlafen unsre Sünden ein* („Užminga mūsų nuodėmės", Nr. 26). Jėzus, likęs vienas, triskart meldžiasi: „Mano Tėve, jeigu įmanoma, teaplenkia mane ši taurė", ir triskart randa mokinius miegančius. Toliau veiksmas vystosi greitai: ateina Judas, Jėzus suimamas, mokiniai išbėgioja. Soprano ir alto duete „Mano Jėzus nelaisvėje" (Nr. 33) nakties įvykiai įprasminami simboliškai ir tapybiškai. Įsiterpia choro replikos: „Paleiskit jį, neriškit!" Duetas tęsia: „Nuo skausmo užgeso mėnulio šviesa." Netikėtai užgriūva visa jungtinių chorų lavina — prasiveržia pasipiktinimas neteisingumu: „Ir paslėpė debesys griausmą, žaibus..."

Pirmąją dalį užbaigia choralinė fantazija „Žmogau, apraudok savo didžiąją nuodėmę“ (Nr. 35), o antrąją pradeda alto arija su choru „Ak, jau nebėr mano Jėzaus“.

Teismo scenose suderinti įvairiaplaniai epizodai. Nuolat pabrėžiamas kankinio dvasios tvirtumas — ir tada, kai „spjaudė jam į veidą ir daužė kumščiais“ (į tai atsako choralas Nr. 44), ir kai jį apkaltino Pilotas (skamba dar vienas choralas, Nr. 53). Tačiau iki to išsipildo pranašystė: Petras pabijojęs išsigina savo mokytojo, apie ką beveik raudodamas pasakoja Evangelistas, rauda betarpiškai perkeliama į vieną geriausių arijų — *Erbarme dich* („Pasigailėk“, Nr. 47, dainuoja altas).

Mes priartėjome prie dramatiškiausio momento: minia turi teisę reikalauti, kad būtų paleistas vienas iš dviejų pasmerktųjų — Jėzus arba plėšikas Barabas,— ir ji reikalauja mirties bausmės Jėzui. Trumpi, tačiau siautulingi dukart skambantys chorai „Nukryžiuokit jį!“, o tarp jų — nuostabaus grožio soprano arija „Vardan meilės mano Gelbėtojas pasirenka mirtį“ (Nr. 58). Nuoširdaus jausmo kupina arija tarsi pakylėta į aukštybes: generalbosas nutyla, du obojai *da caccia* palaiko balsą, kurį melodiniais ornamentais apipina fleita...

Eisena į bausmės vietą ir mirtis ant kryžiaus susietos muzika. Nutraukdami Evangelisto pasakojimą, piktai stūgauja chorai (ypač — Nr. 67), tyčiodamiesi iš pasmerktojo, nukryžiuotojo. Tuo aiškiau nušvinta tyli boso arijos „Ateik, saldžiausias kryžiau“ (Nr. 66) muzika[113]. Prieš rūsčią mirties akimirką įvyksta lūžis: alto rečitatyvo „Ak Golgota, bedale Golgota“ (Nr. 69) skundą pakeičia vilties spindulys — tartum saulė apšviestų debesis — arijoje „Žiūrėkit, Jėzus mums tiesia ranką“ (Nr. 70).

Epilogo tonai daugiausia elegiški ir nurimę, tarsi viską būtų apgaubusi vakaro prieblanda. Net chorai į pabaigą skamba prislopintai. Laidotuvių giesme, kurioje refrenui panaudojami žodžiai *Ruhe sanfte* („Ilsėkis ramybėje“), baigiasi genialusis Bacho kūrinys.

---

[113] Solistui akompanuoja viola *da gamba* ir *continuo*. Viola *da gamba* turi solinę partiją ir tenoro arijoje „Kantrybė“ (Nr. 41). Atliekant MP koncertuose, šios arijos, deja, dažnai praleidžiamos, nors muzikinė dramaturginė jų reikšmė labai didelė.

VI

MAGNIFICAT, MIŠIOS

Pagal Liuterio reformą protestantų bažnyčioje buvo leidžiama giedoti lotynų (*Kyrie* — graikų) kalba šias giesmes, perimtas iš katalikiškų apeigų: *Sanctus, Magnificat,* dvi pirmąsias mišių dalis — *Kyrie* ir *Gloria;* šios dvi dalys, kartu paimtos, vadinosi „trumposiomis mišiomis" (*missae breves,* daugiskaita nuo lot. *missa brevis*). Bachas bažnyčiai sukūrė *Sanctus* (1724; „Kalėdų oratorijos" paskutiniojo numerio prototipas), *Magnificat* ir keturias „trumpąsias mišias". (Mišios *h-moll* nebuvo skirtos protestantų liturgijai.)

Magnificat tekstas — dėkingumo malda Marijai, laukiančiai Jėzaus gimimo[114]. Bažnytinėse apeigose ši malda įsitvirtino kaip dievo motinos šlovinimas. Pradžioje skelbiama: „Mano siela šlovina Viešpatį". Pabaigoje prie kanoniško teksto pridedamas trumpas *Gloria* variantas su baigiamuoju *Amen* (žr., pavyzdžiui, Šiuco *Magnificat*). Kūrinio atlikimas paprastai buvo siejamas su kalėdų šventėmis — taip pasielgė ir Bachas 1723 metais. Pirmojoje redakcijoje po Nr. Nr. 2, 5, 7 ir 9 jis įterpė religinius himnus, o antrojoje (1730?) jų atsisakė ir pagrindinę *Es-dur* tonaciją pakeitė kita, *D-dur.*

Bacho *Magnificat* muzika iš dalies giminінga „Kalėdų oratorijai", ką sąlygojo tematikos panašumas. Tačiau apskritai ji paprastesnė už Bacho kantatų pagrindinės rūšies muziką; pavyzdžiui, chorai čia tik penki, ir tik viename jų (Nr. 11) yra trumpa fuga; paprastesnė ir solinių numerių (5 arijos, 1 duetas ir 1 tercetas) struktūra bei faktūra. Vyrauja arba džiūgaujantys, arba šviesūs lyriniai tonai.

Kūrinį sudaro 12 numerių, keletas jų baigiasi dominante. Pirmieji keturi numeriai, įrėminti panašiais iškilmingais chorais, susilieja; alto arijoje Nr. 2 apdainuojamas sielos džiaugsmas, nuoširdžioje soprano arijoje su obojaus solo — nuolankumas. Nr. Nr. 5—9 sudaro antrąjį kompleksą. Tai boso arija (padėka tam, „kurs mane iš-

---

[114] Lukas, 1: 46—55. Liuteris šį tekstą išvertė (žr. Bacho kantatą Nr. 10 — „vokišką *magnificat*").

aukštino"), dainingas duetas (apie gailestingumą), galingai skambąs choras („parodo savo rankos galybę"), energinga tenoro arija („Jis numeta galiūnus nuo sostų ir išaukština mažuosius") ir puiki alto arija, lydima dviejų fleitų solo ir *continuo* („Alkstančius gėrybėmis apdovanoja, turtuolius tuščiomis paleidžia"). Intymus charakteris išlieka ir skaidriai skambančiame imitaciniame tercete Nr. 10, kuriuo pradedamas trečiasis kompleksas; toliau skamba fuga ir *Gloria* (jos įtvirtinimą paruošia ankstesnių numerių tekstas).

Keturios „trumposios mišios" sukurtos 1737 arba 1738 metais; Bachas greičiausiai jas pasiuntė (arba ketino pasiųsti) į Drezdeną kaip padėką už jam suteiktą „karališkosios dvaro kapelos kompozitoriaus" titulą. Ar jis atliko šias mišias Leipcige — nežinoma, bet visiškai galėjo tai padaryti.

Bacho *Missae breves* tik sąlyginai vadinamos trumposiomis: pagal trukmę jas galima gretinti su Mocarto mišiomis *F-dur* arba jo „Karūnavimo mišiomis" — jei kalbėsime apie žymiausius jo šio žanro kūrinius,— tačiau Mocartas panaudojo visą kanonišką tekstą, o Bachas apsiribojo atgailos *(Kyrie)* ir padėkos *(Gloria)* maldomis. Lyginant su Mišiomis *h-moll,* jų muzika paprastesnė, prieinamesnė; geriausios, atrodo, yra mišios *F-dur* ir *A-dur* (kitų tonacijos — *g-moll* ir *G-dur*)[115].

Mišios, kaip bažnytinių apeigų rūšis, turi ilgą istoriją. Pirmuoju mūsų eros tūkstantmečiu keitėsi jų ritualinė paskirtis. Keitėsi ir paties termino „mišios" traktuotė (lot. *missa,* ital. *messa,* pranc. *messe,* vok. *Messe,* angl. *mass)*[116]. Ankstyvųjų krikščionių bažnytinėse apeigose šis

[115] Iš 25 numerių, sudarančių visas Bacho „trumpąsias mišias", ne mažiau kaip 20 yra parodijos. Jų pilną sąrašą pateikia Šveiceris (p. 554); deja, jis neįvertina šių mišių meninių privalumų.

[116] Vėlyvosios lotynų kalbos daiktavardis *missa* (pažodžiui — „atleidimas") kilęs iš veiksmažodžio *mittere* („mėtyti", „siųsti", „atleisti", „paleisti", „išleisti", „išlaisvinti" ir t.t.; veiksmažodis turi daugybę prasmės atspalvių). Kitas iš to paties veiksmažodžio kilęs daiktavardis (priklausąs klasikinei lotynų kalbai) — *missio* („mėtymas", „išsiuntimas", „išlaisvinimas" ir pan.). Plg. tos pačios šaknies lotyniškus žodžius su įvairiais priešdėliais — *dimissio* („išsiuntimas", „paleidi-

žodis reiškė tą momentą, kai iš bažnyčios būdavo „atleidžiami“ (išvaromi) nekrikštytieji, neturėję teisės dalyvauti „dovanų persikūnijime“ (t. y. duonos ir vyno simboliškame pavirtime viešpaties kūnu ir krauju) ir priimti komuniją, o nuo IV amžiaus šis žodis reiškė ir nuodėmių atleidimą (duodamą bažnytinių apeigų pabaigoje). Tačiau greitai mišiomis imta vadinti katalikų liturgiją, lydėjusią komunijos apeigas (eucharistiją). („Mišių“ sąvoka vartojama ir už katalikybės ribų, pavyzdžiui, liuteronų protestantų bažnyčioje.)

Pamažu buvo atrenkami maldų tekstai, žiūrima, kad sietųsi frazės, kurios buvo nevienarūšės, paimtos iš Biblijos psalmių ir evangelijos pamokymų, krikščioniškų dogmų formulių, patvirtintų Nikėjos (325) ir Konstantinopolio (787) susirinkimuose. Šios dogmos pateko į mišių tekstą, ypač į tą jų dalį, kuri vadinasi *Credo* arba *Symbolum Nicaenum* („Nikėjos simbolis“; turima omeny tikėjimo simbolis). Antrojo tūkstantmečio pradžioje visas tekstas jau buvo susiformavęs, vientisas. Nuo to laiko jis nebemodifikuojamas, buvo kanonizuotas ir būtent tokia eilės tvarka:

Kyrie eleisón (graik. „Viešpatie, pasigailėk“) — dar antikos laikais priimta malda, prašant pasigailėti, kurią IV amžiuje krikščionių bažnyčia adaptavo ir pakeitė, pridėjusi frazę *Christe eleison* („Kristau, pasigailėk“). *Kyrie* susideda iš trijų maksimaliai trumpų frazių, kurių pirmoji ir trečioji tapačios, o vidurinėje paminimas Kristus.

Gloria („Šlovė“) — šlovinimo, dėkingumo ir maldavimo himnas. Jo pirmavaizdis — Biblijos psalmė, evangelijoje vadinama „angelų giesme“. Galutinis jos variantas — iš IX amžiaus. Į mišias šis himnas įtrauktas XI amžiuje; jame yra 17 frazių, kurios šlovina visagalį dievą tėvą ir dievą sūnų, „prisiėmusį pasaulio nuodėmes“ *(Qui tollis peccata mundi)*.

---

mas“), *transmissio* („persiuntimas“, „perdavimas“) ir kt.; plg. taip pat rusų kalbos perimtus žodžius „misija“, „emisija“, „transmisija“ ir pan. Lotyniškas žodis *missa* — bet jau ne kaip daiktavardis, o kaip neveikiamosios rūšies moteriškos giminės dalyvis — figūruoja ir katalikų liturgiją užbaigiančioje dvasininko recitacijoje *Ite, missa est* („Eikite, paleista“, t. y. „Išsiskirstykit, susirinkimas paleidžiamas), į kurią choras (arba visa bendruomenė) atsako: *Deo gratias* („Dėkui Dievui“).







Senasis Vechmaro malūnas, kuriame dirbo Bachų giminės pradininkas Feitas (Vitus) Bachas

J. S. Bacho tėvas Johanas Ambrozijus

Bacho gimtojo Eizenacho vaizdas (1650)





Bacho ir muzikos instrumentų muziejus Eizenache (kurį laiką manyta, kad tai Bacho gimtasis namas)

Arnštato Naujosios bažnyčios vargonų klaviatūra



Arnštato bažnyčios vidus







Spėjamas Bacho Veimaro laikotarpio portretas (J. E. Renčo vyresniojo aliejinis piešinys, apie 1715 m.)

Spėjamas Bacho Kėteno laikotarpio portretas (J. J. Ylės aliejinis piešinys, apie 1720 m.)

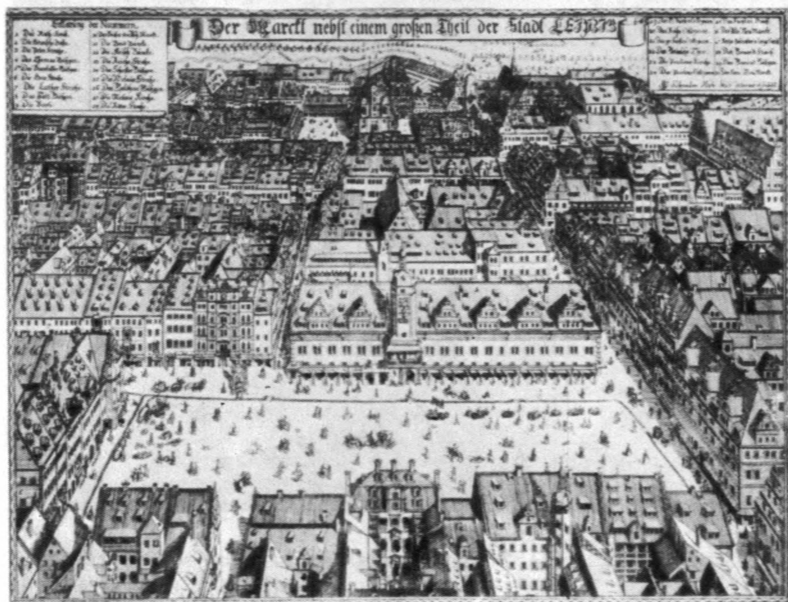
Kėteno pilies kiemas (F. Trėgerio piešinys, 1828)



Anhalt-Kėteno kunigaikštis Leopoldas, kurio dvare Bachas tarnavo ka-pelmeisteriu







Bacho sonatos solo smuikui *g-moll* I dalis. Autografas
Fuga *c-moll* iš GTK I tomo. Autografas



Leipcigo centras (Turgaus aikštė ir rytinė miesto dalis; J. G. Šreiberio graviūra, 1712)

Leipcigo šv. Tomo bažnyčia ir šios bažnyčios mokykla *(Thomasschule)*, kurioje Bachas gyveno ir dirbo (J. G. Kriūgnerio graviūra)



Šv. Tomo bažnyčios vidus (iki 1885 metų rekonstrukcijos; graviūra pagal H. Kraco akvarelę)

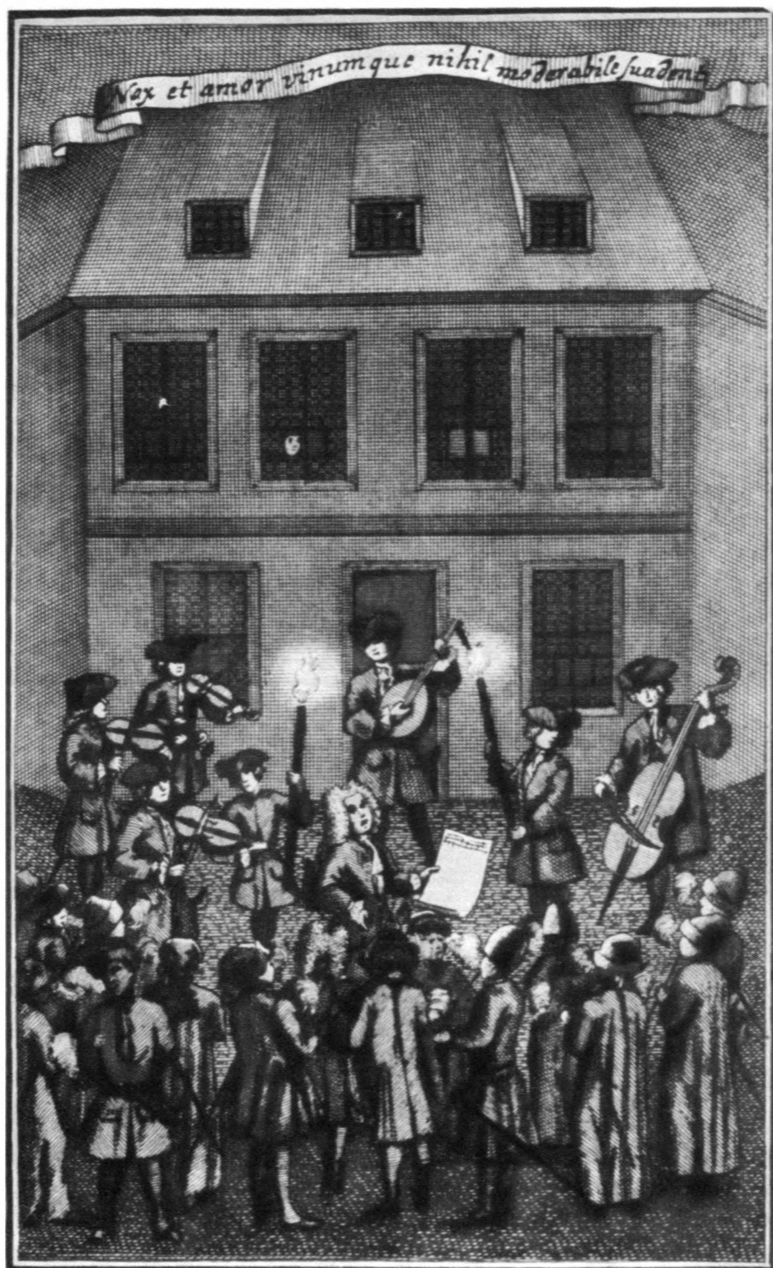


Šv. Tomo bažnyčia mūsų dienomis



Leipcigo šv. Mikalojaus bažnyčia (XVIII a. vidurys)

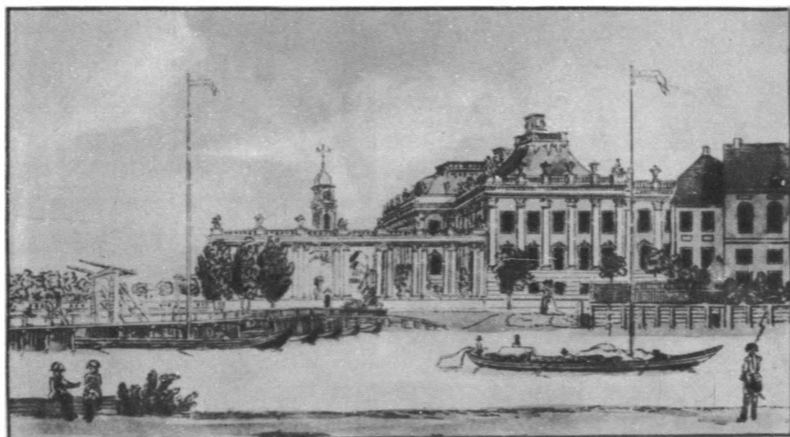
Muzikuoja Leipcigo studentai


Nox et amor vinumque nihil moderabile suadent



Cimermano kavinė Leipcige (vidurinis pastatas), kurioje Bachas su universiteto studentais rengė koncertus (J. G. Šreiberio graviūra pagal G. Vustmaną)

Drezdenas (Kanaleto graviūra, 1750). Dešinėje — *Frauenkirche*, kurioje Bachas išbandė naujus vargonus ir koncertavo



Prūsijos karaliaus rūmai Potsdame. Juose 1747 m. Bachą priėmė Frydrichas II

Šešiabalsis ričerkaras iš „Muzikinės dovanos". Autografas



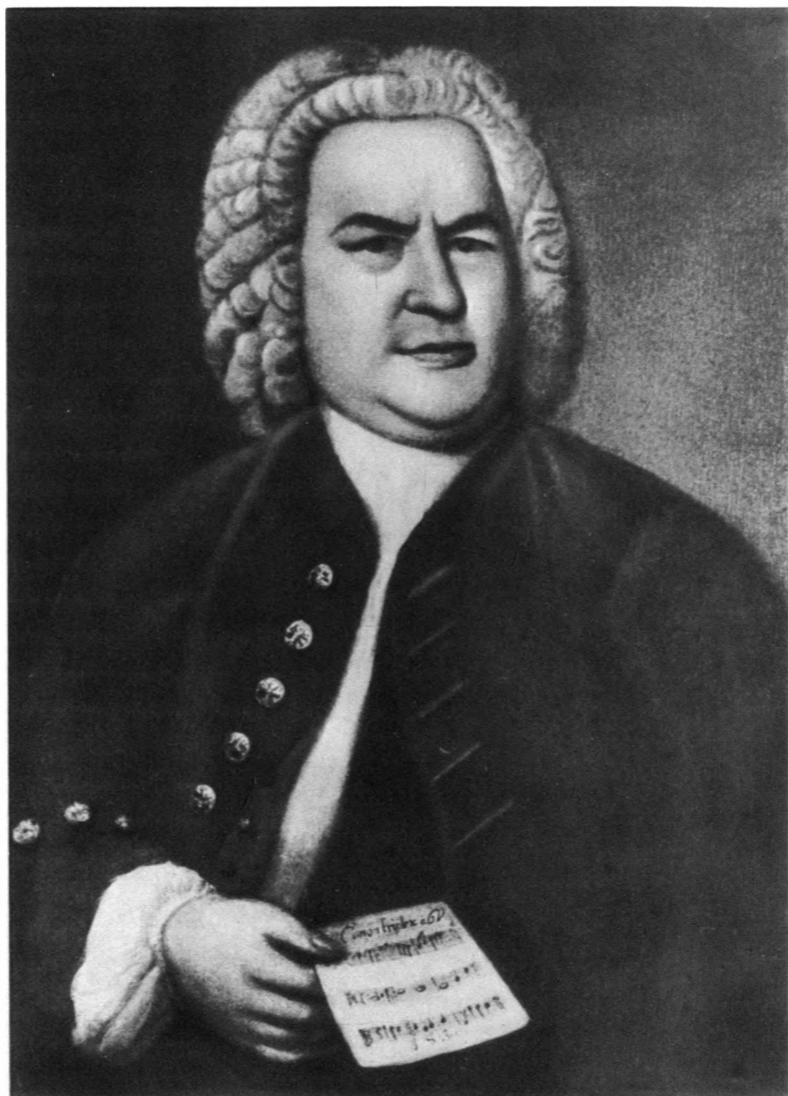


Daß Vorzeiger dieses Hr. Johann Christoph Altnickol
seit Michaelis ao. 1745. dem Choro Musico unausge-
setzt assistiret, indem er bald als Violiste, bald als
Violoncelliste, meistens aber als Vocal-Bassiste sich
exhibiret, und also dem Mangel derer auf der Tho-
mas-Schule sich befindenden Bass-Stimmen (weilen
sie wegen allzu frühzeitigen Abzugs nicht können zur
Reiffe kommen) ersetzet; Solches hiermit eigenhändig
bezeuget. Leipzig. d. 25. Maji. 1747.
Joh: Sebast: Bach.

Vyriausias J. S. Bacho sūnus Vilhelmas Frydemanas (Šventerlio graviūra pagal Matjė paveikslą, 1790)

J. S. Bacho sūnus Karlas Filipas Emanuelis Bachas (J. Kriūgerio graviūra)

Bacho laiško faksimilė



J. S. Bachas (E. G. Hausmano aliejinis portretas, 1746)



Bacho antkapis Leipcigo šv. Tomo bažnyčioje (kompozitoriaus palaikai čia perkelti 1949.VII.28)

Credo (tekstas prasideda žodžiais *Credo in unum Deum* — „Tikiu į vieną dievą") — pati dogmatiškiausia dalis. Aštuoniolikoje frazių išdėstomas mokymas apie šv. trejybės — dievo tėvo („dangaus ir žemės, viso, kas matoma ir nematoma, sutvėrėjo"), dievo sūnaus ir šventosios dvasios — vienovę. Apie Kristų pasakyta, kad jis tapo žmogum, buvo nukryžiuotas *(Crucifixus)*, palaidotas ir trečią dieną prisikėlė *(Et resurrexit)*. Dalis baigiasi krikšto pripažinimu *(Confiteor)* ir mirusiųjų prisikėlimo laukimu. Ankstesnėje frazėje reiškiamas tikėjimas į „vieną šventą visuotinę apaštalinę bažnyčią". Lotyniškas žodis „visuotinė" *(catholicam)* protestantams kėlė asociaciją su katalikybe, todėl ši mišių dalis nebuvo įtraukiama į liuteronų bažnyčios liturgiją (greičiau politiniais ir taktiniais negu religiniais sumetimais). Šiaip ar taip, jei *Credo* ir buvo skaitomas, tai nepilnas. Šią tradiciją nustatė Liuteris rašte „Vokiškos mišios ir bažnytinių apeigų tvarka, priimta Vitenberge" (1536). Romos katalikų bažnyčia grigališkuosius choralus *Credo* kanonizavo XI amžiuje.

Sanctus („Šventas") — seniausios kilmės. Tai triskart skambąs angelo šūksnis iš pranašo Izaijo knygos (Senajame testamente): „Šventas, šventas, šventas Viešpats Galybių Dievas." Kitoje frazėje pasakyta: „Pilnas yra dangus ir žemė jo garbės." Toliau šūksniai *Hosanna* (senovės žydų pasveikinimas) įrėmina frazę *Benedictus* — „Garbė tam, kurs ateina Viešpaties vardu". Krikščioniškojoje versijoje — greičiausiai iš V amžiaus — *Sanctus* turi tris frazes. XI—XII amžiais tai buvo mišių liturginė kulminacija.

Agnus Dei („Dievo avinėlis") į mišias įtrauktas, matyt, VIII amžiuje maldai užbaigti triskart skambančia fraze: „Dievo avinėli, kuris naikini pasaulio nuodėmes, pasigailėk mūsų." Trečią kartą dar pridedami žodžiai *Dona nobis pacem* („Suteik mums ramybę").

Iš pradžių mišių tekstas būdavo skaitomas *(missa lecta)*, vėliau — giedamas *(missa in cantu)*. Ilgą laiką abi rūšys egzistavo kartu.

Kaip vientisa muzikos forma mišios susiformavo iki XIV amžiaus. Anksčiau atskiroms dalims ar frazėms buvo pritaikomos grigališkojo choralo melodijos, visą giedojimą reglamentavo bažnytinis ritualas, o dabar muzika

savo ruožtu pradeda daryti poveikį liturgijai. Pirmieji partitūrų rankraščiai — keturbalsės Gijomo de Mašo mišios (spėjama, jog 1364 metų) ir vadinamosios „Turnė mišios" (nuo šiaurės Prancūzijos miesto pavadinimo, greičiausiai XIII amžiaus, bet ne vėlesnės kaip XIV a. pirmosios pusės).

XV—XVI amžiais bažnyčioje tarnavę muzikantai — o civilizuojantis jų veiklos centras buvo kaip tik bažnyčia! — didžiausią dėmesį skyrė mišioms: liturgijos nustatytų rėmų ne visuomet buvo paisoma, muzika pamažu įgavo savarankišką meninę reikšmę. Polifoninės mišios — istoriškai labai svarbus, o tuo laikotarpiu — didžiausias pasiekimas plėtojant stambią muzikos formą. Tokios mišios su koncentruotai išreikšta „prakilnia kontempliacija" (V. Konen apibūdinimas) buvo atliekamos per didžiąsias bažnytinio kalendoriaus šventes, tą pabrėždavo epitetas *solemnis*, t. y. iškilmingosios (plg. Bethoveno *Missa solemnis*).

Nuo anglo Dansteiblo ir flamando Diufaji (XV amžius) iki Nyderlandų kompozitorių Okehemo, Obrechto ir Žoskeno Deprė — toks polifonistų meno kelias į pirmąją viršūnę; antrąją sudaro Palestrinos ir Orlando Laso (abu jie mirė 1594 metais) mišios. XVI amžiaus pabaigoje Venecijos mokyklos atstovas Džovanis Gabrielis sukūrė koncertinio pobūdžio kompozicijas dviem chorams su instrumentiniu pritarimu.

Toliau, XVII amžiuje, buvo plėtojami du mišių tipai: 1) polifoninis chorinis griežtasis stilius *a cappella* — linija, einanti nuo Palestrinos; 2) mišios chorui ir solistams su *basso continuo* ir kitomis instrumentinėmis partijomis, įskaitant solines („obligatines"),— linija, einanti nuo Venecijos mokyklos. Iki pat XVIII amžiaus „senoji" polifoninė maniera ir „naujasis" stilius egzistavo kartu, susipindami. Garsėjo Pergolezio, Jomelio, Ločio, Kaldaros (apie 60) mišios, jas kūrė ir Haidnas (14), Mocartas (19), Bethovenas (dvi: *C-dur*, 1807, ir „Iškilmingosios", 1813—1823). Pagal analogiją su Bethoveno *Missa solemnis* Bacho Mišias *h-moll* XIX amžiuje imta vadinti Didžiosiomis (vok. *Hohe Messe*).

Šių mišių dviejų pirmųjų dalių sukūrimo data nekelia abejonių — tai 1733 metai. Taip pat aišku, kad tolimas *Sanctus* prototipas sukurtas dar anksčiau — 1724 metais. Dėl likusių dalių sukūrimo datos bachologų nuomonės skiriasi. Tačiau dabar vis labiau stiprėja įsitikinimas, kad Bachas jas, tarp jų ir *Credo*, rašė gyvenimo pabaigoje. (G. Dadelzenas teigia, jog 1747—1748 metais.) Šiaip ar taip, jis partitūrą taisė tol, kol apako. Vadinas, didžiajam savo kūriniui Bachas paskyrė maždaug penkiolika metų ir, užbaigęs jį, antraštiniuose lapuose pažymėjo[117]:

Nr. 1. *Missa [Kyrie. Gloria].*

Nr. 2. *Symbolum Nic[a]enum [Credo].*

Nr. 3. *Sanctus.*

Nr. 4. *Osanna. Benedictus. Agnus Dei. Dona nobis pacem.*

Autografas buvo laikomas viename aplanke. Bendras užrašas ant jo *Missa* rašytas ne Bacho ranka.

Kodėl *protestantas* Bachas parašė pilnas *katalikiškas* mišias? Galimas daiktas, jog *Kyrie* ir *Gloria* buvo atliktos Drezdene: kaligrafiškai išrašytose partijose, pasiųstose dovanų Augustui III, nepaprastai kruopščiai pažymėtas generalbosas (likusiose dalyse to nėra). Nesant dokumentalių įrodymų, šito negalima nei patvirtinti, nei paneigti. Tačiau ortodoksaliame protestantiškame Leipcige kūrinys niekaip negalėjo būti atliktas — kad ir dėl to, jog *Kyrie* ir *Gloria* labai didelės apimties: abi dalys trunka apie valandą, o tokie ilgi kūriniai lotynų kalba liuteronų bažnyčioje buvo draudžiami[118]. Iš to aiškėja, kad Bachui rūpėjo ne liturginiai, o vien muzikiniai tikslai: „Didžiųjų mišių" sumanymas atsiskleidžia vėlyvojo kūrybos laikotarpio kontekste. Bachas savo akimis galėjo pamatyti, kaip vis mažiau domimasi tuo pasijų tipu, kurį jis karštai palaikė. O mišios užsifiksuodavo ainių sąmonėje; Bachas godžiai studijavo pirmtakų (Palestrinos) ir amžininkų

---

[117] Skliausteliuose — knygos autoriaus paaiškinimai. Antraštiniuose lapuose taip pat nurodoma vokalistų ir instrumentalistų sudėtis.

[118] F. Smendo hipotezė apie *Kyrie* ir *Gloria* atlikimo Leipcige eventualią galimybę (žr. NBA, *Kritischer Bericht* 1956 metų mišių leidime) yra moksliškai nepagrįsta, išgalvota ir turi būti kategoriškai atmesta.

(Zelenkos bei kitų) kūrinius. Jį viliojo griežta *stile antico* maniera, galimybė šio stiliaus priemonėmis kurti stambias formas. Pradėjęs „Didžiąsias mišias", jis negalėjo jų nebaigti: didįjį polifonijos meistrą viliojo uždavinys užfiksuoti savo meną per šimtmečius išbandytame žanre. Pagal to meto terminologiją pasija priklausė „taikomosios muzikos" sričiai *(musica applicata), pritaikytai* perteikti žodžiais išreikštą veiksmą, o mišios — „grynajai muzikai" *(musica pura);* pastaroji, tiesa, irgi susieta su žodžiais, bet jie neturi nacionalinio atspalvio ir skamba tarsi kažkokia beasmenė, visuotinė formulė. Bachas, būdamas protestantas, parašė nebažnytinį kūrinį, tačiau tai visai neprieštarauja religiniam teksto turiniui.

Mišias sudaro 24 numeriai. Maždaug du trečdaliai jų — parodijos, kuriose muzika, lyginant su originalu, daugiau ar mažiau pakeista[119]. Nors mišių tonacija laikoma *h-moll* (pagal pirmąjį numerį), jose vyrauja *D-dur* ir jai giminingos tonacijos.

Apibūdinsime muziką nuosekliai.

Pirmojoje dalyje — vienuolika numerių: trys iš jų sudaro *Kyrie,* aštuoni — *Gloria*[120]. Toks santykis tradicinis, išplaukiąs iš lotyniškos maldos teksto.

Nors Nr. 1—3 yra trys savarankiški chorai, pagal prasmę jie neatsiejami vienas nuo kito ir sudaro tridalę *Kyrie* kompoziciją, kur nuolat kartojama tik viena frazė — „...pasigailėk mūsų". Du chorai — vienas penkiabalsis, kitas keturbalsis — įrėmina sopranų duetą (dabar paprastai atliekamą soprano ir mecosoprano). Numerių tonacijų santykis toks: *h — D — fis;* antrajam *Kyrie* parinkta tonacija praveria kompozicijos rėmus ir dar su didesne įtampa verčia laukti *Gloria* dalies, sugrąžinančios *h-moll* tonaciją.

Penkiabalsis[121] *Kyrie* — vienas nuostabiausių Bacho kūrinių: išraiškos koncentracija, maksimaliai taupant priemones, derinama su ilgai plėtojama, vientisa būsena. Šios

---

[119] Dabar manoma, kad iš 24 numerių originalūs ne daugiau kaip aštuoni; likusieji — parodijos.

[120] *Gloria* — tai ir ketvirtojo numerio pavadinimas, ir visas didelis skyrius, apimąs aštuonis numerius (Nr. 4—11).

[121] I—II sopranai, altas, tenoras, bosas.

būsenos kvintesencija slypi orkestro įžangoje *Largo ed un poco piano,* kuri skamba po pradinio chorinio keturtakčio. (Bacho muzikoje *Largo* nurodo lėtesnį tempą negu *Adagio.*) „Sukaustytas" fleitų, obojų, styginių ir *continuo* „intonacinis gestas", paryškinamas tamsaus skambesio kolorito, sukelia eisenos įvaizdį; įsivaizduojame panarinusius galvas, sielvarto prislėgtus žmones, kurių žvilgsnis tarsi nukreiptas į tolimą tikslą. Žingsniai lygūs, vienodi; intonacijos, vos pakilusios, vėl krinta, neturėdamos jėgų įveikti slegiantį sunkumą, o garsų erdvė vis labiau plečiasi... Pirmąjį *Kyrie* galima palyginti su įžanginiais pasijų chorais, pradedančiais pasakojimą apie kančias, atgailavimą, pasiaukojimą. Charakteringa gigantiškai išplėtotos fugos dvifazė struktūra, kurioje orkestro interliudai atlieka fugos intermedijų vaidmenį. Skiriamąją reikšmę tarp dviejų fugų tuo pačiu *c. f.* turi dinamikos stiprinimas pirmojoje fugoje, atvedantis į neviltį išreiškiančią kulminaciją. Nr. 1 grindžiamas nepaliaujamu vienos temos plėtojimu, o jam priešpriešiais iškeliamas dueto Nr. 2 muzikos takumas, sklandus judėjimas; balsai kartais juda paralelinėmis tercijomis ar sekstomis, keldami ramybės ir vilties atspindžio įvaizdį.

Tačiau keturbalsiame antrajame *Kyrie* prietema didėja. Dėl gausios chromatikos ir motyvų santykio siaurais intervalais polifoninis audinys darosi tankesnis. Orkestras dubliuoja vokalinius balsus, o pradinių *c. f.* natų grafiškas išdėstymas leidžia numanyti kryžiaus piešinį.

Netikėtai saulė išvaiko slegiančią tamsą — taip skamba penkiabalsis choras *Gloria* (Nr. 4) „su trimitais ir timpanais". Horizontas tarsi prasiplečia, kas atitinka teksto pirmąją frazę — „Garbė dievui aukštybėse". Šlovinimo temoms būdingi kvartų ir kvintų šūksniai, jubiliacijų diatonika; išdėstymo maniera koncertinė, gretinant *tutti-soli,* kas aiškiai girdėti orkestro partijoje. Kitas skyrius, ankstesnėje redakcijoje su pirmuoju nesujungtas, turi perteikti antrąją maldos frazę: „...o žemėje ramybė geros valios žmonėms."

Choras *Et in terra pax* („O žemėje ramybė") teigia gyvybės plitimą ir žydėjimą, apie ką kalbama ir šlovinimo arijoje *Laudamus* (Nr. 5). Alsus smagumas, svaiginanti

jausmo ekstazė, pakili kontempliacija — tokia daugiareikšmė šios gausiai ornamentuotos muzikos semantika. Muzikinis tematizmas ne tiek paįvairintas melizmomis, kiek jų prisodrintas, ir tai padeda sustiprinti ekspresiją.

„Šloviname tave, aukštiname tave" — toks *Laudamus* tekstas. Džiugesio kupinam šlovinimui suteiktas asmeninis, intymus atspalvis, o kitame numeryje — *Gratias agimus* — padėka reiškiama objektyviai. Choras čia, kaip ir antrajame *Kyrie,* keturbalsis, o instrumentai dubliuoja vokalinius balsus. Stretų dėka *c. f.* skamba kondensuotai — fuga dvitemė[122]. Bachas ją labai vertino ir be jokių pakeitimų pakartojo kaip Nr. 24 — su tekstu *Dona nobis pacem*[123].

Atidžiau pažvelgę į trijų pastarųjų numerių tarpusavio santykį, pastebėsime analogiją trims pirmiesiems mišių numeriams, sujungtiems bendru *Kyrie* pavadinimu. (Turime omeny, žinoma, ne vaizdinį, o struktūrinį konstruktyvinį atitikimą.) Pagal teksto prasmę susieti šie trys numeriai: Nr. 7 (duetas), kuriame šlovinamas aukščiausiasis ir minimas „dievo avinėlis". Kitoje choro Nr. 8 frazėje paaiškinama: „...kuris naikini pasaulio nuodėmes"; arijoje Nr. 9 patikslinama: „...sėdintysis dievo tėvo dešinėje". Po dvasios svyravimų, nerimo ir liūdesio, išryškėjusių septintame—devintame mišių numeriuose ir meldusių atleidimo, reikalinga teigianti tezė, nepajudinamas tvirtumas. Tokia ir yra boso arijos Nr. 10 („...nes tu švenčiausias") ir baigiamojo choro dramaturginė funkcija; arija kupina energijos, jėgos, o choras pradedamas be pertraukos — be baigiamosios pilnos kadencijos.

Chore Nr. 11 *Cum sancto spiritu* („Su šventąja dvasia") Bachas panaudojo raiškias priemones džiūgavimui perteikti: groja visas orkestras su trim trimitais ir timpanais, kurio gana savarankiškoje partijoje jaučiami polonezo ritmo atgarsiai (plg. Nr. 17), figūracijomis išpuoštas vokalinis penkiabalsiškumas, dinamiškai kinta choro faktūra, o judėjimas greitas, vaizdais ir tematika primenantis *Gloria*

---

122 Su žodžiais „Garbinam tave" — pirmoji tema, su žodžiais „Gėrimės tavo didžia garbe" — antroji.

123 *Gratias* pirminis šaltinis — choras iš kantatos Nr. 29.

(Nr. 4) muziką. Čia, kaip ir ten, du skyriai, antrasis — dvitemė fuga.

Pirmajame skyriuje pradinė vokalinė tema neplėtojama: susipindami su nenutrūkstančio šešioliktinių srauto jubiliacijomis, choro balsai su šūksniu *Patris* dukart susilieja į akordą.

Fugos *c. f.* — netikslus apvertimas (inversija) temos, kuria prasidėjo *Gloria;* kartu joje slypi ir *Osanna* tematizmo elementai. Iš pradžių temą lydi tik *continuo;* įstojus antrajai temai (pirmosios variantui), skambesys stiprėja, plečiasi — ypač po trumpo orkestro interliudo ir choro akordo *Patris.* Nuo čia — nuo *fis-moll* tonacijos — prasideda nauja dinaminio kilimo banga, atvedanti prie *D-dur* tonacijos triumfalinio sugrįžimo[124]. Dar kartą — jau ketvirtą! — skamba akordas-šūksnis *Patris,* nuo kurio prasideda perėjimas į kodą. Taip baigiasi pirmoji, pati ilgiausia „Didžiųjų mišių" dalis.

Antrosios dalies aštuonių numerių sekoje[125] irgi jaučiamas tam tikras cikliškumas: Nr. 12—13 susilieja; viena mintis jungia Nr. 14—16; prie paskesniojo numerio šliejasi Nr. 17, nors jo pobūdis visai kitoks; Nr. 18 — savotiškas *intermezzo* prieš Nr. 19, reziumuojantį visos dalies turinį, o pastarajam pagal kai kurias kompozicines ir vaizdines išraiškos priemones giminingi tokie svarbūs numeriai, atraminiai dviejų pirmųjų mišių dalių architektonikoje, kaip *Kyrie* II, *Gratias, Credo* (Nr. 12). Kartu dogmatiškas lotyniškas „Nikėjos simbolio" tekstas vertė mažinti solinius numerius antrojoje dalyje. Palikime nuošalyje chorinį *Sanctus,* t. y. trečiąją dalį, ir palyginkim: tarp vienuolikos pirmosios dalies numerių yra trys arijos ir du duetai, ketvirtojoje dalyje iš keturių numerių — du soliniai, o analizuojamoje dalyje *(Credo)* iš aštuonių numerių — vienas duetas ir tik viena arija. Soliniuose numeriuose, ypač kai juos lydi obligatinis solinis instrumentas, perteikiami apmąstymai arba kontempliacija, paženklinti asmeninio jausmo, nuspalvinti emocionaliais tonais. Bet čia jie netinka.

---

[124] Santykį *D-fis-D* sutiksime ir vėliau, finalinėje *Sanctus* fugoje.

[125] Visa dalis vadinasi *Credo*; šiuo pavadinimu specialiai išskirtas Nr. 12.

Todėl antrojoje dalyje analogišką funkciją atlieka du centriniai, nepaprastai išpopuliarėję chorai — *Et incarnatus* ir *Crucifixus*. Tai tarsi arijos.

Penkiabalsis *Credo* Nr. 12 (metras *alla breve*) didele dalim parašytas sekant senovine XVI amžiaus polifonistų maniera. *C. f.* — grigališkojo choralo melodija, intonuojama lygiomis natomis. Tema nevaržomai viešpatauja, nes *Credo* („Tikiu") yra vieno dievo išpažinimo dogma, todėl *c. f.* įsitvirtina kaip vienintelė, neginčijama ir niekuo nepapildoma tezė. Tačiau grigališkojo choralo pabaigą Bachas praturtina jubiliacija; jos intonacijos simboliškai nukreiptos aukštyn, į dangų — pagal Bacho spiritualistinį erdvės suvokimą. Jubiliaciją sudaro laipsniškos slinktys ir kvartos intervalas, paimtas iš *c. f.* Kartais šiek tiek pakeista, bet visada išlaikanti minėtą kryptį, jubiliacija dažnai girdima fugoje.

Nors fugą užbaigia *A-dur* tonacijos „užraitas" (jos dermė miksolydinė), kadenciją suvokiame kaip pusinę, todėl Nr. 12 ir Nr. 13 natūraliai susijungia: sopranų, altų ir tenorų šūksnis *Credo in unum Deum* skamba kartu su tekstu *Patrem omnipotentem* („Visagalį tėvą"). O apskritai Nr. 12 ir 13 ryškiai kontrastuoja: kaip priešybė rūstybei iškeliama platuma, erdvė, blizgesys. Muzika — vėl *D-dur* — perteikia didybę ir žvalumą, šlovinamas „dangaus ir žemės sutvėrėjas".

Naujas kontrastas — duetas Nr. 14. Balsai skamba kanonu, kartais — unisonu, kas sukuria statiškumo įspūdį, nes didesnė teksto dalis skirta spekuliatyviniam dviejų reiškinių vienesybės aiškinimui: „Šviesybė iš šviesybės" ir „Vienatinis Dievo sūnus". Pabaigoje sakoma: „...jis (Kristus.— *M. D.*) dėl mūsų, žmonių, dėl mūsų išganymo nužengė iš dangaus", ką balsai ir instrumentai pavaizduoja judėjimu žemyn. Pasigirsta sielvartingi, tarsi skausmo iškreipti motyvai: dviejuose kituose numeriuose — „Nikėjos simbolio" lyriniame centre — ryšys su pasijomis tampa akivaizdus.

Choras *Et incarnatus* Nr. 15, *h-moll* („...šventosios dvasios veikimu priėmė kūną iš mergelės Marijos ir tapo žmogumi") yra choro *Crucifixus* Nr. 16, *e-moll* („Valdant Poncijui Pilotui, jis dėl mūsų buvo prikaltas prie kryžiaus,

nukankintas ir palaidotas") išplėstas įvadas. Chore Nr. 15 įkūnytas laisvas judėjimas tai kylant, tai krintant, sukeliantis asociaciją su krintančiu, besisukančiu medžio lapu: jau, rodos, lapas prisišlies prie žemės, bet vėl, tartum vėjo genamas, bando pakilti. Choro pabaigoje tą išreikšti mėgina vokaliniai balsai, tačiau instrumentų slinktys žemyn darosi dar labiau nepermaldaujamos.

Choras *Crucifixus* traktuojamas neįprastai: nėra ištisinės, nenutrūkstamos balsavados, balsai tartum paskiri. Taip prietemoje klaidžioja žmonės, susidurdami vienas su kitu. Tačiau „padrikumas" tėra tariamas. Tai dvylikos variacijų čakona, paremta chromatiškai besileidžiančiu bosu — genialus tradicinių *lamento* paveikslų įkūnijimas. Staigi moduliacija į paralelinę *G-dur* tonaciją — orkestre atsisakyta šviesaus fleitų ir smuikų skambesio — sukelia mirties stingulio pojūtį...

Choras Nr. 17 *Et resurrexit* šlovina prisikėlimą naujam, amžinam gyvenimui. Ši idėja gali būti traktuojama ir kaip bažnytinė dogma, ir realistiškai, gyvenimiškai. Bachas pasirenka antrąjį kelią, ką rodo orkestrinės muzikos pobūdis: ji parašyta polonezo ritmu ir dvasia, pilnam styginių ir pučiamųjų instrumentų (su trim trimitais) komplektui ir timpanams. Savotiška triolėmis apvainikuotos temos „kupolo pavidalo" struktūra. Šioje struktūroje slypi simbolinė prasmė: natų piešinio grafika primena dangaus skliautą. O triolėms vėliau suteikta svarbi konstruktyvinė funkcija. Triolių „siūbavimas" Bacho muzikoje neretai susijęs su pastoralinių, idiliškų momentų pavaizdavimu, kas iš dalies pastebima mūsų nagrinėjamame numeryje ir visiškai atsiskleidžia po to, boso arijoje. Operuodami Bacho sąvokomis, panašius pastoralinius momentus galėtume pavadinti „velykiniais". Šitokio aiškinimo galimybę teikė lotyniškas tekstas, kurio prasmė maždaug tokia: kaip trečiąją dieną Kristus prisikėlė ir, įžengęs dangun, atsisėdo dievo tėvo dešinėje, taip ir mirusieji prisikels pabaigos neturinčioje jo karalystėje. Pasakojamasis teksto pobūdis paskatino Bachą parašyti keturis „koncertinius" epizodus, kurių kiekvieną pradeda ir užbaigia orkestro riturnelė. Visur vyrauja — kartais iš dalies varijuojama — pagrindinė tema, o visa forma gali būti pavadinta riturneline.

„Velykinę" nuotaiką dar labiau sustiprina boso arija Nr. 18. Tartum ignoruodamas žodžius apie „vieną, šventą, visuotinę ir apaštališką bažnyčią", Bachas sukuria savotišką, 6/8 metro ir liūliuojančio triolių ritmo lopšinę. Tekste minima šventoji dvasia neturi kūno, todėl tapytojai griebdavosi alegorijos — piešdavo balandį, snape nešantį alyvos šakelę (tarytum gerą žinią). Šį paveikslą Bachas panoro atkurti garsais, todėl muzikos pobūdis ramus.

Po pastoralinės arijos į griežtos polifonijos vagą (ir dar *alla breve* metru) mus sugrąžina Nr. 19 — penkiabalsis *Confiteor*. Tai daugiaplaniškiausias ir vienas didžiausių šių mišių chorų[126]. Jį, kaip ir *Gloria*, sudaro dvi viena kitą papildančios ir kartu kontrastuojančios padalos, atitinkančios teksto frazes: pirmojoje kalbama apie krikštą nuodėmėms atleisti, antrojoje — apie laukiamą mirusiųjų prisikėlimą. Tačiau antroji frazė interpretuojama dvejopai; pirmosios padalos pabaigoje — kaip mirties priminimas *(Adagio)*, o toliau, antrojoje padaloje — kaip džiaugsmingas tikėjimas amžinuoju gyvenimu *(Vivace ed Allegro)*. Vadinas, *Confiteor* turi ir trijų dalių formos bruožų.

Pirmojoje padaloje akompanuoja tik *continuo*. *Credo* dalyje Bachas taip pasielgė tik pirmuosiuose taktuose, o čia — per visą padalą (146 taktus). Dvitemėje fugoje, kuri visiškai atiduota vokalinei stichijai ir grindžiama grigališkojo choralo melodija (kaip ir *Credo*), Bacho polifoninis išradingumas iš tiesų neprilygstamas. Sudėtingiausias kontrapunktinių linijų susipynimas, kiekvienoje naujoje plėtojimo fazėje laukiantys netikėtumai,— visa tai struktūriškai kryptinga ir negriauna didžiulės fugos su puikia kulminacija, į kurią nelauktai įsibrauna *Adagio*.

Bachą, į neregėtas aukštumas iškėlusį senosios polifonistų mokyklos meną, pakeičia Bachas — muzikos dramaturgas, pasijų autorius. Kentėjimas ir mirtis, belaukiant prisikėlimo iš mirusiųjų — tokia semantinė dvidešimt keturių *Adagio* taktų esmė (jie vis dar skamba lydimi tik *continuo*). Atgyja *lamento* paveikslai iš *Crucifixus* — užtat tuo įtikinamesnis finalinės padalos džiūgavimas. (Yra są-

[126] *Sanctus* didesnės apimties ir „skambesio tūrio", bet ne toks daugiaplanis.

sajų ir su fanfariniais *Gloria* motyvais.) Sugretinamos keturios temos, polifoniškai išplėtotos ir išdėstomos kanonu. Choras baigiamas jubiliacijomis „...ir būsimojo amžino gyvenimo. *Amen*".

Confiteor — pirmųjų dviejų mišių dalių susumavimas, išdava. Mintyse atkurdami plėtojimo eigą, vis labiau įsitikiname, kad šios dvi dalys sudaro užbaigtą, vientisą kūrinį, kuris priklausomai nuo aplinkybių. gali būti atliekamas ir be kitų dviejų dalių, nes tribalsis *Kyrie* yra portalas, „pasakojimo" įvadas, o *Gloria* (Nr. 4—11) ir *Credo* (Nr. 12—19) dalis sieja paralelizmai ir analogiški atitikmenys, atskirų numerių jungimo principai, lyrinių centrų pabrėžimas (Nr. 8 *Qui sedes* — Nr. 15 *Et incarnatus),* lūžio momentai ir t. t.

Kituose numeriuose, nors meniniai jų privalumai dideli, tokio vientisumo ir tarpusavio ryšio nėra.

Sanctus — tradicinių katalikiškų mišių viršūnė. Bachas tai žinojo, todėl ir pavertė ją atskira, trečiąja dalim. Bet mišių vaizdinė prasminė kulminacija jau buvo pasiekta antrojoje dalyje, ją apibendrino choras *Confiteor.* Todėl, jei galima taip pasakyti, „Didžiųjų mišių" *Sanctus* yra ne kokybinė, o kiekybinė viršūnė. Tuo visai nenorima sumenkinti didžiulės estetinės muzikos vertės. Pavartodamas šią sąvoką, norėjau atkreipti dėmesį, kad *Sanctus* išsiskiria iki tol Bacho mišiose nebūtais „skambesio tūriais": neregėtai išsiplėtė garsinė muzikos „erdvė". Kalbame ne tik apie tai, kad choras šešiabalsis, bet apie tos erdvės traktuotę.

Įsiklausykime į oktavines bosų slinktis su šūksniais „Šventas viešpats, galybių dievas!" Jos tarsi gigantai atkakliai „žingsniuoja" beveik per visą pirmąją *Sanctus* padalą. O kitų, aukštyn besiveržiančių balsų judėjimo amplitudė primena galingą mostą sparnais. Metafora neatsitiktinė — taip kompozitoriaus sumanyta.

Pagal Bibliją, minėtą susižavėjimo šūksnį skelbia šešiasparniai angelai: jie turi po tris poras sparnų[127]. Trys — šventas skaičius: trejybė. Orkestre — trys trimitai, trys

[127] Plg.: „...Ir angelas šešiais sparnais pastojo nykų kelią mano" (A. Puškinas, vert. A. Churgino).

obojai; melodikos pagrindas — triolės; pagaliau trys viršutinieji balsai (I—II sopranai ir altai) juda sekstakordais, būtent jie ir išreiškia „sparnų mostą".

Bekraštį dangaus horizontą atskleidžiančio Bacho muzikinio paveikslo didingumui ir išraiškos jėgai neprilygsta niekas — net Hendelis. Triolių srautas orkestre nesibaigia. Bosai „žingsniuoja" oktavomis, nusileisdami giliai žemyn, o likusius choro balsus nuspalvina akordų kaitos blizgesys. Kartu su triolėmis įstoja trimitas (solo), viliodamas paskui save visus balsus, tarp jų ir bosus. Horizontas atsiveria...

Kitaip sprendžiama garsų „tūrio" problema antrojoje *Sanctus* padaloje su žodžiais *Pleni sunt coeli et terra gloria ejus* („Pilnas yra dangus ir žemė jo garbės"). Po garsų lavinos pirmojoje padaloje fugos temą lydi tik *continuo* — ir tai nepilnas. Po to įstoja orkestras; jo vaidmuo suaktyvėja suskambus trimitams, timpanams. Muzikos audinys sodrėja. Fugos tembrinei faktūrinei dinamikai būdingas ypatingas veržlumas ir energija.

Ketvirtosios dalies partitūrą Bachas švariai perrašė gyvenimo pabaigoje, nieko nekeisdamas. Nuo dviejų pirmųjų dalių ir nuošalyje esančio *Sanctus* ji skiriasi tuo, kad čia pastebimi rondo formos požymiai: choras *Osanna* — kamerinis tenoro ir instrumento[128] „duetas" *Benedictus* — *Osanna da capo* (koncertiniam atlikime, deja, praleidžiamas, kas suardo kompozicijos darną) — dar vienas kamerinis „duetas" *Agnus Dei* (šį kartą alto ir smuikų) — choras *Dona nobis pacem.*

Osanna dalies muzika — tik be orkestro įžangos — perkelta iš pasaulietinės kantatos Nr. 215 (*Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen,* sukurtos 1734 metais Augusto III karūnavimosi Lenkijos karaliumi proga (žr. p. 101). „Didžiosiose mišiose" tai jau dešimtas šventiškas choras, kuriam panaudojamas pilnas orkestras ir *D-dur* tonacija. Kompozicija parašyta dviem chorams, aštuoniems balsams. Iš pradžių galingai skamba unisonas, skelbdamas sveiki-

---

[128] Bachas, matyt, klaidingai nurodė smuiką — tai greičiau fleita (F. Smendo pastaba): vargu ar jis ketino dviejuose gretimuose soliniuose numeriuose panaudoti tą patį obligatinį instrumentą.

nimą; fanfarinė temos sandara jaū buvo sutinkama ir kituose mišių numeriuose. Toliau prasideda fuga, kurią plėtojant chorų vaidmuo keičiasi: tema pavedama tai vienam chorui (kai kitas tenkinasi unisonais), tai abiem. Orkestro partijos koncertiškos. *Benedictus* muzika, garbinanti tą „išsiilgtąjį", kuris neša gerą žinią, sušildyta dvasios šilumos: „liūliuojančios" triolės Bacho išraiškos priemonių žodyne simbolizuoja palaimingą ramybę. Liūdesys ir melancholija skamba arijoje *Agnus Dei*. Tai atvangos oazė prieš *Dona nobis pacem* griežtas konstrukcijas.

S. Tanejevas, analizuodamas šias mišias, rašė: „Viešpaties, Galybių Dievo šlovinimas (kulminacija — *Sanctus* ir *Osanna*) stulbina iškilmingumu ir didybe (daug choro partijų, į orkestrą įvesti trimitai ir timpanai); Kristaus šlovinimas (duetas Nr. 7, arija Nr. 9).... šviesaus ir romaus pobūdžio; jis pavestas ne visam chorui, o atskiriems balsams, orkestro sudėtis sumažinta. Netgi tuose epizoduose, kuriuose kalbama apie Kristaus kančias (*Crucifixus, Agnus Dei*) sielvarto išraiškai suteiktas romumo, švelnumo atspalvis"[129].

Iš tiesų, „švelnūs" ir „romūs" arba lyriškai dramatiški numeriai objektyviam liturginio teksto išdėstymui suteikė šilumos. Užuojauta Kristaus dvasinėms kančioms, jo „sužmoginimo" ir nukryžiavimo tragedijai nepaprastai praplėtė Mišių *h-moll* humanistinį turinį, priartino jas prie kitų didžiausių Bacho šedevrų — pasijų.

INSTRUMENTINIAI ŽANRAI

I

Špita teigė, jog Bacho kūrybos stilių ir vaizdus nulėmė vargonų muzika, ir šis teiginys bachologijoje įsitvirtino ilgam. Šveiceris iškėlė priešingą tezę: Bacho meniniame palikime dominuoja vokalinė muzika, svarbiausia jam — žodis, *logos*. Anot Šveicerio, žodinį tekstą Bachas

---

[129] *Танеев С. И.* Из научно-педагогического наследия.— М., 1967, с. 17—18.

„tapo garsais“. Analogiškai jis elgiasi ir ten, kur žodžių nėra — instrumentinėje muzikoje: ji taip pat įkvėpta poetinių įvaizdžių.

Šveiceris tyrinėjo Bacho muzikinę kalbą, pažymėjo ir ir apibūdino jo kūryboje dažnai sutinkamas leksines (motyvines, ritmines, intonacines) formules ir slinktis, turinčias tam tikrą semantinę reikšmę, vaizdinę emocinę prasmę. Aiškinant minėtos leksikos semantiką, Ariadnės siūlu pasitarnavo vokalinių kūrinių tekstas. Tos pačios slinktys sutinkamos ir teksto neturinčioje muzikoje. Iš to, Šveicerio nuomone, išplaukia, kad jos gali tapti raktu instrumentinių kūrinių turiniui suprasti.

Šveiceris mąsto logiškai, tačiau tiek jo išeities taške, tiek išvadose yra pažeidžiamų momentų.

Neginčijamai vertinga tai, kad Šveiceris aptiko minėtų slinkčių „rinkinį“. Tačiau šias slinktis jis vertino bemaž kaip Vagnerio leitmotyvus, neatsižvelgdamas į realų kontekstą, kuriame atsiranda „žingsnio“, „atodūsio“, „džiaugsmo“, „nerimo“, „išgąsčio“, „nuovargio“, „palaimos“ ir panašūs motyvai. Bachas stengiasi perteikti daugialypį afektą, kurį išreiškia ne vienas motyvas, o kits kitą papildančių motyvų junginys, kompleksas. Todėl remiantis tik viena ritmine intonacine slinktim, ne visada galima spręsti apie to ar kito vaizdo semantinę esmę. Svarbu atsižvelgti ir į motyvo vaidmenį pjesės kompozicijoje: jis gali būti antraeilis, papildomas, gali turėti ir „reprezentacinę“ funkciją (J. Ručjevskajos terminas). Apsiribosiu tokiu pavyzdžiu: Bacho choraluose — ir ne tik juose — dažnai sutinkamos laipsniškos slinktys žemyn, užrašytos suliguotomis natomis; kartais tai iš tiesų būna „atodūsio motyvas“, nulemiantis viso kūrinio semantinę kryptį, o kartais „suliguotos sekundos“ atlieka ne reprezentacinę, bet pagalbinę, kontrapunktinę konstruktyvinę funkciją.

Čia ir yra Šveicerio koncepcijos silpnoji vieta: susižavėjęs viena — žodžio ir muzikos ryšio — problema, kurią neretai sprendė pernelyg tiesmukai, mokslininkas nepaisė vidinių muzikos meno dėsnių, per mažai dėmesio skyrė muzikos architektonikos klausimams. O juk šių klausimų išsprendimas yra būtina sąlyga tiriant įvairių rūšių muzikos specifiką, tai leidžia atskleisti vokalinių ir instru-

mentinių žanrų imanentinius bruožus kaip jų atsiribojimo faktorių.

Būdamas vargonininkas profesionalas, Šveiceris giliai ir dėmesingai išstudijavo Bacho kūrinius vargonams. Jis — ir vėl pirmasis! — atkreipė dėmesį į styginių instrumentų, pirmiausia smuikavimo technikos, vaidmenį formuojant artikuliacijos priemones (motyvų „ištarimą“) ne tik instrumentinėje, bet ir vokalinėje vokiečių meistro muzikoje. Ir vis dėlto muzikos vidinių dėsningumų nepaisymas apribojo Šveicerio tyrimus instrumentinės kūrybos srityje. Tuo, žinoma, nenorima sumenkinti atskirų įžvalgių ir subtilių jo pastabų — turiu omeny tyrinėjimo metodologiją.

Šie samprotavimai išsakyti ne dėl noro polemizuoti su įžymiuoju bachologu, kurio autoritetas nesugriaunamas, o tam, kad iš anksto padėtume šiame darbe naudojamos tyrimo metodologijos pagrindą.

Kiekviena meno rūšis, kaip ir žanras, turi savas galimybes ir jų ribas, savą ypatingą meninį kodą, ką sąlygoja medžiaga, naudojama vieno ar kito žanro, rūšies bei tipo kūrinyje. Grįžę prie mus dominančios problemos, pamatysime, jog nepriklausomai nuo autoriaus individualaus stiliaus sisteminės vienovės „žanrinė atmintis“ Bacho muzikai — tiek vokalinei, tiek instrumentinei — suteikė tam tikrų skirtumų. Žinoma, abi šios sferos sąveikavo, juolab kad, išskyrus negausius motetus, Bachas galutinai neatitolino vokalinės muzikos nuo instrumentų; jo kūriniai vokaliniai *instrumentiniai*. Ir vis dėlto: mes numanome tokius skirtumus, vartodami pasakymus „dainavimo instrumentinimas“ arba „instrumentinio balso suvokalinimas“ (plg. Bacho reikalavimą „dainingai groti“ klavyru). Net garso išgavimas savitai paženklindavo muziką įvairiems instrumentams: tokie yra trimito signalai, tokatiškumas (į kurį linksta klavišiniai instrumentai), smuiko štrichai, bariolažai[130] ir t. t. Žinoma, ir čia būta tarpusavio sąvei-

130 *Bariolage* (pranc.) — ypatingas braukymas per styginių instrumentų stygas, paprastai šešioliktinėmis natomis, kai viena (dažniausiai atvira) styga nepaliaujamai kartoja „ašies“ garsą, o kita grojami įvairaus aukštumo garsai, išplečiantys skambėjimo diapazoną. Iš dalies bariolažui giminingas *martellato* skambinimas klavišiniais instrumentais (žr. Nr. 29 iš Bacho „Goldbergo variacijų“).

kos: smuikavimo elementai organiškai įsiliejo į skambinimą, o trigarsiais paremti trimitų signalai prasiskverbė į dainavimą. Apie panašias atskirų muzikos rūšių sąsajas kalbėsime vėliau, o dabar pasistengsiu atskleisti genetines šaknis, kuriomis rėmėsi instrumentinė muzika, jos žanrai, ir kurios formavo jos skambesio specifiką.

Pradėsiu nuo pastarosios.

Bacho instrumentinės muzikos garsų pasaulis nepakartojamai savitas. Nuo mūsų jį skiria šimtmečiai, per kuriuos meno reiškinių suvokimas iš esmės pasikeitė. Todėl norint įsigyventi į tą pasaulį, reikia — bet tai neįmanoma! — visiškai pakeisti mąstyseną ir psichikos ypatumus. Tačiau Bacho kūrinius mes adaptavome, jie tvirtai įėjo į mūsų sąmonę, tapo neatsiejama estetine nūdienos reikme, nors daugiausia grojami kitais negu anuomet instrumentais, o atliekant vokalinius instrumentinius arba orkestrinius kūrinius — didesniais kolektyvais. Ir net tada, kai grojama senoviniais (arba jiems artimais, bet dabar sukonstruotais) instrumentais ir kompozitoriaus nurodyta atlikėjų (choristų ir orkestrantų) sudėtim, mes vis tiek suvokiame istoriškai tolimų laikų kūrinius kitaip, nes gyvename kitame girdimos muzikos pasaulyje; jame Bachas įtraukiamas į tą pačią asociatyvinę eilę, kurioje jau įsitvirtino Bethovenas ir Bramsas, Musorgskis ir Debiusi, Prokofjevas ir Stravinskis.

Nepažeidžiamas dėsnis: kiekviena kultūrinė-istorinė tradicija savaip aiškina praeities meninį palikimą. Kartu atsiveria daugelis anksčiau nepatirtų pažinimo gelmių, bet daug kas ir prarandama, lieka nepastebėta. Kad ir labai stengtumės panaikinti kliūtis — peršokti laiką, skiriantį mus nuo Bacho,— šito padaryti niekad nepavyks. Nepavyks atstatyti ir jo instrumentinės muzikos garsų pasaulio, nors visaip bandytume atgaivinti Bacho instrumentarijų bei grojimo techniką; šie bandymai, pirmą kartą atlikti XX amžiaus pradžioje, mūsų dienomis labai paplito.

Bacho vokalinė muzika, kaip mes ją dabar suvokiame, irgi yra pasikeitusi. Tačiau tokie patys liko žmonių balsų tembrų deriniai (jeigu, žinoma, vietoj berniukų nedainuoja moterys!). Nepakito ir kvėpavimo vokalinis pagrindas

(vėlgi su ta sąlyga, jei dainininkas teisingai jaučia ne tik atskiros frazės, bet apskritai viso muzikinio teksto artikuliaciją). O interpretuojant instrumentinę muziką nelieka ir šios atramos. Štai kodėl atstatyti jos garsų pasaulio pirmavaizdį dar sunkiau.

Visų pirma, tai negarsi (mūsų ausims!) muzika, nepaisant to, kad tarp labai retų Bacho kūriniuose dinamikos ženklų pasitaiko ir *f*, ir *ff*. Bet panašiai kaip tempas išryškėja tik lyginant judėjimo charakterį,— o jo gradacija Bacho muzikoje ne itin skiriasi, daugiausia išlaikomas vidutinis tempas bei įvairios jo modifikacijos,— tokia pat santykinė yra ir garsumo skalė, vyrauja „vidutinis" garsumas[131]. Jį sąlygoja ne dinamikos niuansai, o faktūros prisodrinimo laipsnis. Pavyzdžiui, ženklai *f* ir *p* (jeigu jie skirti ne aido efektui pabrėžti) nurodo ne garso stiprumą, o *tutti* ir *soli* (realių arba įsivaizduojamų) gretinimą.

Vyrauja aiški artikuliacija ir gryni tembrai. Jeigu jie ir suderinami skambant orkestro *tutti* arba pavartojus vadinamąją kopuliaciją klavišiniais instrumentais, kai vienu metu įjungiami skirtingų atspalvių registrai, tai išsidėsto atitinkamais faktūros lygiais. Skambesio „erdvė" — nepriklausomai nuo jos prisodrinimo laipsnio — skaidri, kad būtų aiškesnis kūrinio reljefas ir balsų (melodinių linijų) santykis. Šiek tiek „pritempiant" — kaip ir kiekvienoje analogijoje — Bacho instrumentinę muziką norisi palyginti su graviūra, kuriai nebūdingi staliūginės tapybos stambūs potėpiai. Kitaip tariant, pirmenybė teikiama ne spalvai, o piešiniui, nors nevengiama — ypač koncertinio pobūdžio kūriniuose, tarp jų ir kūriniuose vargonams — sustambintų štrichų, spalvingų efektų. Taigi kalbama ne apie atskirų priemonių panaudojimą, bet apie principinį nusistatymą.

Bacho muzikai būdingas ypatingas *padalinto skambesio vienovės* tipas. Tokia buvo XVII amžiaus tradicija, skyrusi „instrumentų šeimų" kokybę. Analogiškas reiškinys — klavišinių instrumentų manualų (klaviatūrų) tembrinis registrinis paskirstymas; vargonuose prie jų prisi-

[131] Tai pasakytina ir apie vargonų muziką: Bacho laikų instrumentai skambėjo ne taip galingai kaip nūdieniai „griausmingi" vargonai.

deda pedalas (kojinė klaviatūra); šio instrumento tembrų paletės praplėtimo esminis faktorius yra ir vienodo aukštumo, tačiau skirtingų menzūrų ir konstrukcinių tipų registrai (liežuvėliniai arba lūpiniai). XVIII amžiaus antrojoje pusėje ir juolab kitame šimtmetyje pasikeitė orkestruotės principai: instrumentų grupės diferencijavosi, susiliedamos tik *tutti* epizoduose ir „ištirpdamos" bendrame muzikos sraute; o Bacho muzikoje garsų kompleksai — ar tai būtų *continuo*, styginiai, mediniai ar variniai pučiamieji — liko atskirti, ką pabrėžia net muzikantų išsidėstymas. Visa tai atspindėjo sąlyginį faktūros „aukštų" savarankiškumą.

Be to, atskiros instrumentų „šeimos" tarpusavyje buvo susijusios artimiau negu tembrų individualizavimo atveju. Pavyzdžiui, išilginės fleitos ir obojai kartu su jų atmainomis *da caccia* ir *d'amour* sudarė vienalytį garsų kompleksą, ko negalima pasakyti apie vėlesnes, įvairesnes medinių pučiamųjų instrumentų grupes. Tuo pat metu styginiai strykiniai instrumentai suartėjo su styginiais skambinamaisiais (liutne, klavesinu), vargonai — su pučiamaisiais (tas pats garso išgavimo principas, grindžiamas oro slėgimo didinimu vamzdyje). Buvo ir kryžminių klavesino (čembalo) bei vargonų ryšių, nes visi jie priklausė klavišinių instrumentų šeimai. Taip — reljefiškai pabrėžiant skirtumus — garsų pasaulis būdavo suliejamas.

Garso išgavimo būduose, atakos pobūdyje, „tęsimo" manieroje vyrauja skaidrumas. Tai — būtina sąlyga, kad kūrinį sudarantys lygiateisiai, dažnai skirtingomis kryptimis judantys balsai būtų gerai girdimi. Svarbi, esminė kiekviena detalė, kiekvienas, net menkiausias, muzikinės minties posūkis, taipogi ornamentika, melizmatika. Tokios muzikos nepakanka šiaip sau klausytis: reikia įsiklausyti į ją, kaip įsižiūrima į sudėtingą ornamentą. Visa ji kupina užuominų, ženklų, tačiau ne tarpiškai asociatyvinių ženklų-sąvokų, o grynai muzikinių: tai čia, tai ten šmėsteli koks nors motyvas, ritminė intonacinė ar harmoninė slinktis, nuo kurios nusitęs tolimi, klausa vos besuvokiami saitai — nuo vienos kūrinio padalos į kitą, arba nuo šio kūrinio prie kito. Bet kurį tokį motyvą būtina pakartoti — ir kaip tik tada prasideda jo „gyvenimas". Viskas tarpu-

savyje susieta; kaip pasakytų Vėbernas, „viskas tas pats ir visą laiką — nauja“. Todėl ir reikia į šią muziką įsiklausyti, kad pamatytume, kaip „tas pats“ tapo „nauja“, o galiausiai vėl įgijo pirmykštį pavidalą. Plėtojimo procesas laike neskubus (net jeigu tempas gyvas), nes daug tapačių ir variantiškų pakartojimų: tapatumas pabrėžia pagrindinę tezę, padeda geriau į ją įsiklausyti, o variantiškumas atskleidžia pradinės tezės „kitoniškumą“ arba daugiareikšmiškumą: ji ilgai, iš įvairių pusių apžiūrima, logiškai pagrindžiama. Ir jei atsiranda kulminacijų ar kulminacinių zonų būtinybė, tai jų erdvė apribojama, o dinaminę įtampą pašalina tie patys pakartojimai.

Šiame garsų pasaulyje tilpo daug kas: ir tai, kas būdinga apskritai baroko muzikai, ir tai, kas sudaro Bacho muzikos specifiką. Negalima nesistebėti jo genijaus sintetiškumu, platumu, aprėpusiu įvairias istorines ir nacionalines įtakas. Dar būdamas jaunuolis, jis per nepaprastai trumpą laiką perėmė šiaurės ir vidurio Vokietijos mokyklų tradicijas ir, turėdamas vos dvidešimt metų, tapo įžymiu vargonų muzikos kūrėju ir atlikėju. Naujas solinio koncerto smuikui tipas dar tik formavosi, o Bachas XVIII amžiaus antrajame dešimtmetyje jau kopė į tobulumo aukštumas, toliau plėtodamas koncertiškumo principus. Vos Kuperenas pradėjo leisti klavesininių pjesių rinkinius — Bachas bematant atsiliepė į juos, praturtindamas savo klavyrinių siuitų stilių bei atsižvelgdamas į prancūzišką patirtį.

Apskritai susidaro įspūdis, kad su bažnytiniu ritualu nesusijusios instrumentinės muzikos srityje Bachas drąsiau adaptavo naujus žanrus, nenutraukdamas ryšių ir su senosiomis vokiečių tradicijomis. Kalbame ne apie išraiškos priemonių naujumą ir juolab ne apie emocijų ir vaizdų naujovę — tuo pasižymi ir kantatos, ir pasijos, ir mišios,— o būtent apie tuos žanrus, kurie subrandino ikiklasicistinio modelio bruožus. Čia vyraujantis vaidmuo atiteko instrumentinei muzikai — vargonų (Veimare), smuiko, klavyrinei, orkestrinei (Kėtene). Taip atsitiko todėl, kad šios muzikos socialinė funkcija buvo kitokia nei religinių kūrinių: ji skirta ne eiliniams parapijiečiams, o muzikams profesionalams ir mėgėjams; pastarieji, priklausę diduo-

menei, buvo išsilavinę. Tokia muzikos paskirtis dar labiau stimuliavo Bacho kūrybinę fantaziją, skatino jį imtis „išmonės" ir „išdailos" — *inventio* ir *elaboratio*.

„Išmonės" ir „išdailos" netrūksta ir Bacho vokaliniuose kūriniuose — tai savaime suprantama; o turinio požiūriu, kaip ne kartą sakėme, tarp pasaulietinės ir religinės muzikos takoskyros nėra. Tačiau instrumentinė muzika, ypač Kėteno laikotarpiu, Bachui buvo savotiška bandymų sritis siekiant visapusiško kompozicinės technikos tobulumo. Atskirai paėmus, šie kūriniai pasižymi neblėstančiomis meninėmis vertybėmis, o bendroje Bacho kūrybos evoliucijoje jie — tarpinė grandis ruošiant fundamentą Leipcigo laikų vokaliniams instrumentiniams šedevrams, kuriuose vokalas ir orkestras — lygiateisiai. Būdinga štai kas: kai apie 1730 metus Bachas nustojo rašęs kantatas, naujų meninių ieškojimų „bandymų sritim" vėl tapo instrumentinė muzika, sukurta tiek *concertato* stiliumi („Itališkas koncertas", sonatos vargonams, soliniai koncertai su orkestru), tiek *stile antico* maniera („Muzikinė dovana", „Fugos menas"). Todėl, nors kūriniai su vokaliniais balsais kiekybiškai aiškiai pranoksta grynai instrumentinius, pastarųjų reikšmę stimuliuojant Bacho kūrybos įvairiapusiškumą sunku deramai įvertinti.

Jau kalbėjome apie ypatingą instrumentinės muzikos funkcinę paskirtį. Šiandien mums atrodo, kad ji apskritai buvo skirta koncertinei estradai. Tačiau autoriaus, užsibrėžusio kitus tikslus, sumanyta buvo ne taip. Bacho instrumentinius kūrinius galima suskirstyti į tris grupes, nors ribos tarp jų bus paslankios, sąlygiškos.

Pirmąją grupę sudaro kūriniai, skirti atlikti didelėse — to meto supratimu — auditorijose: bažnyčioje, dvaro rūmuose (sąlygiškai kalbant, koncertų salėje), biurgeriškoje aplinkoje (Cimermano kavinėje Leipcige). Tokie koncertinio pobūdžio preliudai ir fugos vargonams, orkestrinės siuitos arba koncertai (tarp jų ir „Brandenburgo") bei stambūs kūriniai solistams ir orkestrui; čia priklauso ir ansamblinė muzika, daugiausia styginiams ir klavesinui bei smuikui, violončelei solo, kuri, kaip galima spėti, buvo atliekama Kėteno pilyje.

Antroji grupė — kūriniai muzikavimui namie. Tai daugiausia klavyrinė muzika, rafinuotai išdailinta. Ji skambinama „sau“, savo malonumui — vargu ar Bachas atliko tuos kūrinius viešai. Kartu šie kūriniai turi ir didaktinę paskirtį — tai pedagoginio repertuaro pagrindas, besimokančiųjų mokykla. Šiai grupei priklauso invencijos, „Gerai temperuotas klavyras“, klavyrinės siuitos ir t. t. Bachas parinko šiuos kūrinius spausdinti, nes pirmiausia turėjo omeny „naminio“ muzikavimo reikmes (žr. „Klavyrinius pratimus“ op. 1, 2; tačiau op. 4 — „Goldbergo variacijos“ — priklauso tiek šiai, tiek trečiajai grupei).

Trečiąją grupę sudaro kūriniai (iš dalies išleisti kompozitoriui tebesant gyvam), sumanyti kaip akivaizdus pavyzdys, meistriškumo šioje srityje paradigma. Antrosios grupės kūriniais autorius kreipėsi į platesnį mėgėjų ar besimokančiųjų ratą, o čia turi omeny profesijos brolius. Žinoma, ir šios grupės kūriniai teikia estetinį pasitenkinimą, tačiau čia reikia įsigilinti į kompozicinės technikos paslaptis; šių kūrinių negalima groti iš eilės, kaip atliekamos, pavyzdžiui, siuitos arba (pasirinktinai) preliudai ir fugos klavyrui: kiekvieną pjesę reikia atidžiai išstudijuoti, lyginti su kitomis, kad kompozitorius profesionalas gautų akivaizdžią pamoką. Tokios yra pjesės vargonams iš trečiojo „Klavyrinių pratimų“ rinkinio, „Muzikinė dovana“, „Fugos menas“; kaip jau minėta, prie šios grupės šliejasi ir „Goldbergo variacijos“.

Dabar mus, žinoma, domina galutinis meninis rezultatas. Visi šie kūriniai, autoriaus sumanyti skirtingais funkciniais aspektais, vienodai meniškai vertingi, todėl dabar taip dažnai skamba koncertų salėse. Tačiau norint geriau suprasti Bacho meninį (arba kultūrinį šviečiamąjį) akiratį, pravartu žinoti, kam, kokiu tikslu jis rašė šiuos kūrinius.

Pateikti apibendrinančią jų klasifikaciją nelengva. Paprastai remiamasi dviem būdais: kūriniai skirstomi arba pagal instrumentų sudėtį, arba pagal žanrus. Pirmuoju atveju kūriniai dar skiriami: a) solistams (vargonams, klavyrui, smuikui, violončelei), b) kameriniam ansambliui (sonatos smuikui ir klavesinui, smuikui ir *continuo,* trio sonatos ir kt.), c) orkestrui — su solistais arba be jų. Šitaip skirstant, kiekvieną kartą tenka grįžti prie tų pačių

žanrų charakteristikos, pavyzdžiui, prie siuitų (klavyrui arba orkestrui), sonatų (smuikui arba vargonams) ir t. t. Kitu atveju — jei remiamasi žanrų klasifikacija — nebeakcentuojama jų įkūnijimo specifika, priklausanti nuo pasirinkto instrumento techninių išgalių.

Mes imsimės kompromiso: iš pradžių apibūdinsime žanrų ir jų atmainų tipus, po to pereisime prie atrankinės bendros apžvalgos pagal Bachui būdingiausią instrumentariją.

II

Tarp žanrų, sutinkamų Bacho instrumentinėje muzikoje, yra senų (tradicinių) ir naujų, tada dar galutinai nesusiformavusių. Bet senieji buvo pakeisti, sušiuolaikinti, ir kūrinių pavadinimai ne visada atitiko žanrinę jų kryptį.

Nuo seno bene labiausiai nacionalinis žanras buvo choralo išdaila-aranžuotė vargonams. Ir tai natūralu, nes choralas vaidino didelį vaidmenį formuojantis vokiečių muzikai. Antra vertus, kaip tik Vokietijoje vargonų menas suklestėjo, apibendrinęs Venecijos (Gabrielis) ir Nyderlandų (Svelinkas) mokyklų pasiekimus.

Vokiškame tokių išdailų pavadinime — *Choralvorspiel* — nurodoma viena iš jų paskirties funkcijų: improvizacija-preliudas choralo tema vargonais prieš prasidedant pamaldoms. Tačiau choraliniai preliudai skambėjo ir kitose liturgijos dalyse, pakaitom su parapijiečių giedojimu (*alternierend*, pagal seną vokišką lotynų kilmės žodį), ir pabaigoje, komunijos metu (*sub communionae*)[132]. Choralinės fantazijos ir variacijos galėjo skambėti ne tik pamaldų metu; jas, pavyzdžiui, Bachas grojo 1720 metais Hamburge. Pagaliau pats „preliudo" terminas dabar asocijuojasi su kitais formos kūrimo principais.

Į vargonininko bažnytines pareigas įėjo akompanavimas giedojimui („bendruomenės choralas") ir improvizavi-

---

[132] Choralo posmus pakaitomis atlikdavo tai choras, tai vargonininkas, kuris šį c. f. varijuodavo, improvizuodavo; trumpos instrumentinės choralo išdailos buvo vadinamos „versetais" (nuo lot. *Versus* — „eilutė", „posmas").

mas choralų temomis; jie įtvirtindavo arba krikščionybės dogmą („katekizmo choralai"), arba konkrečios bažnytinės šventės prasmę („evangeliški"). Pasak Matezono, per išbandymą vargonininkas privalėjo parodyti „moduliacijos meną", ypač vedant viduriniuosius balsus (pavyzdžiui, reikėjo numoduliuoti iš *B-dur* tonacijos į *h-moll* per dvi minutes) ir demonstruojant fantazijos laisvę (čakonos pagal duotąjį bosą improvizacijai buvo skiriamos maždaug šešios minutės).

Choralo išdailų įvairovėje išsiskiria du svarbiausi tipai: pirmajame lemiamu faktorium yra choralo melodija, atliekama lygiomis natų vertėmis ir apipinama figūracijomis, kontrapunktiniais balsais; antruoju atveju kiekvienas posmas — kaip ir vokaliniam motete — išdėstomas fugetės pavidalu, o visumą sudaro fuginių epizodų grandinė[133]. Betarpiško ryšio su vokaliniais prototipais išdailose jau nebėra — tuo jos ir skiriasi nuo choralų, esančių kantatose ir pasijose: tai *instrumentinės* pjesės, kurios, jei grindžiamos figūracine technika, priartėja prie tokatų motoriškumo, arba (jei technika „motetinė") — prie ričerkaro, tiesioginio fugos pirmtako.

Išdailos turi daugybę atmainų, todėl muzikologinėje literatūroje nurodomi įvairūs jų klasifikacijos būdai. Viskas priklauso nuo to, kokiu kriterijum vadovaujamasi. Remiantis *c. f.* struktūra ir jo plėtojimo principais, galima skirti nepakeistas melodijas nuo kompozitoriaus ornamentuotų, „nuspalvintų"[134]; melodijas, išdėstytas su „pertraukomis", t. y. su intermedijomis arba be jų; melodijas, grojamas *cantus planus* maniera (pusinėmis natomis)[135] arba nelygiu metru ir panašiai; jeigu jau paminėjome intermedijas — jos gali būti tiek prieš *c. f.* *(Vorimitation)*, tiek nuolat kartotis per visą kūrinį. Remiantis semantiniu aspektu, svarbu išsiaiškinti choralo teksto metaforas

---

[133] Pastarosios rūšies išdailų meistras buvo Pachelbelis — vidurio Vokietijos mokyklos atstovas; šiaurės Vokietijos mokykloje vyravo pirmasis tipas.

[134] Tokia — Bėmo tradicija.

[135] Tokia — Šeito tradicija.

ir vaizdus, kuriuos kompozitorius norėjo pabrėžti — tai padės nustatyti kontrapunktinių balsų prigimtį, parodys, ką juose sąlygojo noras perteikti teksto simbolinę prasmę, „paveikslus“, ir ką — konstruktyvinis uždavinys apipinti *c. f.* grynai muzikinėmis figūracijomis *(Spielfiguren)*; pastaruoju atveju svarbus šių figūracijų ir *c. f.* motyvinės sandaros giminingumas, tačiau palydintys, „koncertuojantys“ balsai gali būti ir savarankiški.

Kiekviena Bacho išdaila tobula savo menine visuma, o visos jos, kartu paėmus, suformuoja garsų pasaulį, nepaprastai plačiai aprėpiantį gyvenimo reiškinius. Šveiceris nusipelnė tuo, kad pirmasis atvėrė šio pasaulio pažinimo kelią. Jis teisus, sakydamas, kad ir atlikėjui vargonininkui, ir klausytojui derėtų iš anksto žinoti choralo eilių prasmę, norint suprasti, kas nulėmė tokį, o ne kitą kurio nors kūrinio sumanymą. Tačiau Šveicerio tezės negalima suabsoliutinti: choralo pirmoji eilutė — t. y. jo pavadinimas — dar neaprėpia išdailos muzikinio turinio, tai tik nuoroda į sužadinusių kompozitoriaus vaizduotę asociacijų pobūdį arba afektų kompleksą. Kaip ir kantatose, žodis ir muzika čia netapatūs. Vengdamas įprastų standartų — dėl ko dar jaunystėje sulaukė Arnštato parapijiečių priekaištų,— Bachas ir choralo išdailose peržengdavo to meto liturginės praktikos normas.

Bacho choralo išdailos — šio žanro, užgesusio kartu su genialiojo vokiečių meistro mirtimi, nepralenkta viršūnė. (Bramso ir Rėgerio bandymai atgaivinti šį žanrą XIX—XX amžių sandūroje nesulaukė pasekėjų.) Bacho palikime yra įvairiausios faktūros išdailų — dvibalsių *(Bicinium)*, tribalsių *(Trio)*, keturbalsių, tik dviem manualams arba ir su kojine klaviatūra (pedalu) ir t. t. Yra visų rūšių ir atmainų išdailų — pradedant paprasčiausiomis, kurios artimos bendruomenės choralui ir baigiant sudėtingomis, kuriose tuo pačiu *c. f.* plėtojama keletas numanomo teksto posmų.

Pastaroji rūšis vadinama choraline fantazija. Tačiau „fantazijos“ sąvoką Bachas vartojo platesne prasme ir taikė ją ne tik choralo išdailoms, bet ir vienatemiams ar daugiatemiams ričerkarams, nestandartinės struktūros in-

vencijų tipo polifoninėms pjesėms[136]. „Fantazijomis" iš pradžių Bachas pavadino tribalses invencijas; invencijos bruožai būdingi ir „fantazijai", kuria prasideda trečioji partita klavyrui. „Fantazijomis" Bachas vadino ir prieš fugas esančius preliudus, kuriuose akordų kompleksai gretinami su rečitatyvine deklamacija arba motoriniu tokatiškumu (žr. Fantaziją ir fugą vargonams *g-moll*, BWV 542, arba klavyrinę „Chromatinę fantaziją ir fugą")[137] ir t. t. Visuose šiuose kūriniuose choralo melodijų nėra. „Pasiskolinęs" seną pavadinimą, Bachas jį traktavo kitaip. Antra vertus, jo fantazijos neturi nieko bendra su tuo, kaip šis terminas traktuojamas romantinėje instrumentinėje muzikoje.

Pastovesnė „choralinės partitos" sąvoka (vok. *Partien*, ital. *Partita*), taikoma variacijoms choralo tema. XVII amžiuje jų sukurta labai daug ir gana ilgų, dažniausiai figūracine maniera. Pavyzdžiui, Hamburge pagarsėjęs Reinkenas (Bachas jaunystėje klausėsi jo vargonavimo) parašė variacijas choralo *An Wasserflüssen Babylon*[138] tema, kurias sudaro 335 taktai. Ši išdailų rūšis, iš esmės niekuo nesiskyrusi nuo variacijų „pasaulietiškomis" temomis, Bacho neviliojo. Jis epizodiškai kūrė jas jaunystėje bei gyvenimo pabaigoje — kai stojo į Miclerio „Draugiją". Paskutinę savo partitą Bachas traktavo polifoniškai ir pavadino ją „Kanoninėmis variacijomis kalėdų giesmės tema".

Apskritai apsiribojimas figūracine technika kompozitoriaus nepatenkino, atrodė paviršutiniškas, o jam aiškiai norėjosi faktūrinės „gilumos". Bacho muzika — net dvibalsė — vienu metu plėtojama skirtingomis plotmėmis, tuo tarpu figūracijos, paremtos atraminiais melodijos garsais,

---

[136] XVII amžiuje analogiškai vadinamas laisvos formos polifoniškas pjeses (*fancy*) gausiai rašė anglų verdžinelistai. Ar šiuos kūrinius Bachas žinojo, neaišku, tačiau netenka abejoti, kad jam buvo pažįstami genialiojo italų kompozitoriaus Freskobaldžio, 1608 metais išleidusio 12 fantazijų vargonams, išradingi, kontrapunktiškai turtingi kūriniai.

[137] Tokata ir fuga vargonams *d-moll*, išpopuliarėjusi XIX amžiuje, kai K. Tauzigas ją pritaikė fortepijonui, o XX amžiuje ne kartą orkestruota, irgi visai pagrįstai galėtų būti pavadinta fantazija; šio ciklo pirmosios dalies tematizmas labai glaudžiai susietas su antrąja.

[138] „Prie Babilonijos upių."

vystosi „vienoje linijoje“. Ši technika, vartota dar anglų verdžinelistų ir ištobulinta Svelinko bei šiaurės Vokietijos mokyklos meistrų, XVIII amžiaus pradžioje išsisėmė, o antrojo amžiaus pusėje, ypač Mocarto kūryboje, atgimė kokybiškai nauja. Bacho palikime variacinių ciklų nedaug, tačiau motyvinis varijavimas — visos jo kūrybos bruožas. Tie negausūs jo variacinės formos kūriniai (neskaitant ankstyvųjų opusų) nepakartojamai saviti ir reikalauja specialaus nagrinėjimo, ką ir bandysime padaryti šio skyriaus apžvalginėse analitinėse dalyse.

Bacho metodo specifiškumą lemia ne tiek melodijos, kiek faktūros ir išdėstymo pobūdžio varijavimas, nekeičiant boso atramos ir harmonijos struktūros. Tokia yra pasakalija vargonams *c-moll* ir čakona smuikui *d-moll*[139]. Kiek kitokiais, sudėtingesniais kompozicijos principais paremtos „Goldbergo variacijos“ klavyrui. Išvardyti vienatonaciniai ciklai stebina dramaturginio sumanymo užmoju; jų struktūrą sąlygoja polifoninė technika, kurioje kaip dalinė priemonė vartojami grynai figūraciniai elementai, o į minėtas variacijas klavyrui įvesta net dešimt kanonų, nurodomų paties autoriaus. Varijavimo principą traktuojant plačiau, visas „Muzikinės dovanos“ pjeses būtų galima laikyti skirtingai išplėtotais „karališkosios temos“ variantais, o į „Fugos meną“ galėtume žiūrėti kaip į kontrapunktų variantus pradinės fugos temai, nors ir ji pati pateikiama variaciniu pavidalu — kitu ritmu ir apversta („veidrodinė fuga“). Ar šiuo požiūriu choralo išdailos — ir ne tik partitos — nėra, sąlygiškai imant, choralo *c. f.* variacijos, o šokiai iš siuitų — jų tipiškų modelių intonacijų, ritmo ir vaizdų variantai?

Pradėję kalbėti apie variacijų ciklus ir variaciškumą Bacho kūryboje apskritai, mes netyčia nukrypome nuo nuoseklios instrumentinių žanrų charakteristikos, nes choralo išdailos vargonų praktikoje giminiuojasi su kitais žanrais, iš dalies juos papildydamos. Visų pirma — su tokata įvairiausiais jos pavidalais.

---

139 Apie pasakalijos ir čakonos kompozicinius požymius žr.: *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма.— М., 1974, с. 117—133; *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений.— М., 1979, с. 302—304.

Neteisinga būtų manyti, jog tokata atsirado klavišinių instrumentų dėka, nors vėliau būtent su jais tvirtai asocijavosi. XIV—XV amžiais taip buvo vadinamos akordinės fanfaros pučiamiesiems instrumentams, skirtos iškilmingoms eisenoms. Taigi vienas iš tokatos genetinių požymių — akordiškumas. Kitas požymis, vėliau atsiradęs iš klavišinių instrumentų „pirštų technikos",— motoriškumas. O XVII amžiuje prisidėjo trečias požymis, sutinkamas ir choralo išdailose: fuginių epizodų intarpai. Bet tokata nuo minėtų išdailų skiriasi tuo, kad ji grynai instrumentinis žanras, visai nesusijęs su vokaliniais prototipais.

Tokata ir ričerkaras suartėjo XVI—XVII amžiais, pirmiausia Italijoje (iki Dž. Gabrielio — K. Merulo kūryboje; pastarasis — vienas garsiausių vargonų virtuozų). Viršūnė sutampa su patetiška Dž. Freskobaldžio kūryba; jo vaidmuo reikšmingas tiek kristalizuojantis vienatemei fugai vietoj daugiatemio ričerkaro, tiek ir formuojantis ją paruošiančiam preliudui. Sodrūs ornamentuoti akordai dabar kaitaliojami su laisvomis imitacijomis ir pačia fuga. Preliudinių ir fuginių padalų gretinimas tampa tipišku tokatos bruožu; tą puikiai išreiškė D. Bukstehūdė su jo kūriniams būdingu prakilniu dramatizmu, mokėjimu egzaltuotų jausmų protrūkį pakeisti kontempliacija. Bachas iš Bukstehūdės perėmė daug ką, be kita ko ir orātorišką patosą, retorines figūras, daugiaepizodinį kontrastą. Pavyzdžiu buvo tokia schema: trumpa tokata (siauresne šio žodžio prasme) — I fuga — tokata arba rečitatyvas — II fuga — tokata. Būdinga ir improvizacinė tempų *(Zeitmass)* arba, tiksliau, judėjimo pobūdžio kaita (kai kūrinio padalas, atliekamas be pertraukos, sieja motyvinis gimininingumas). Šios schemos Bachas laikosi ankstyvosiose klavyrinėse tokatose. O kūriniuose vargonams „tokatos" pavadinimas taikomas pirmiausia preliudo faktūros tipui ir plėtojimo pobūdžiui, kas atitinka vieną iš „fantazijos" sąvokos reikšmių, kaip ją suprato Bachas (žr. jau minėtą „Chromatinę fantaziją" klavyrui, Fantaziją ir fugą vargonams *g-moll*, BWV 542, bei „dorinę" tokatą ir fugą, BWV 538). Išsiskiria tokata vargonams *C-dur* (BWV 564), kuri, kaip ir koncertas, turi tris savarankiškas, o ne sujungtas dalis: I — pati tokata, II — monodinė (plg. analogiškas

kitų koncertų dalis, tarp jų ir „Itališkojo koncerto“ klavyrui), III — fuga.

Jau minėjome, kad tokatos žanro gelmėse nuo XVII amžiaus pamažu formavosi dvidalis preliudo ir fugos ciklas. Apskritai imant, kelias buvo toks: epizodų buvo mažinama iki trijų, labiau kontrastuojančių (tokata — fuga — tokata), o vėliau atpuolė ir paskutinioji padala, pavirtusi koda. Toliau transformuojama „tokata“ tapo preliudu ir atsiskyrė nuo fugos. Bachas galutinai įtvirtino tokio dvidalio ciklo struktūrą ir atskleidė jame slypinčias begalines vaizdų įkūnijimo galimybes. Niekas iš jo pirmtakų ir amžininkų — net Hendelis — negalėjo čia jam prilygti.

Preliudo ir fugos derinyje — žvelgiant į šio ciklo istorinę raidą plačiau — pastebimas dviejų principų susiliejimas: instrumentinio homofoninio (preliude) ir vokalinės muzikos gelmėse susiformavusio polifoninio (fugoje); kartu tai buvo laisvõs improvizacijos ir formos logikos principai. Vėliau jie susijungė: preliudas galėjo būti ir kantileninis, ir polifoninis, o fuga — tokatinė instrumentinė, nutolusi nuo daugiabalsio vokalinio pirmavaizdžio. Ir vis dėlto — kad ir kokios būtų modifikacijos — dvidaliame cikle slypi pirmykštis jam suteiktas konstruktyvinis kontrastas, tik ciklo komponentų funkcijų reikšmė keitėsi.

Iš pradžių preliudui teko įvado funkcija — tarsi būtų improvizacinis liutnės „stygų išbandymas“ prieš atliekant vokalinį ar instrumentinį kūrinį, turįs tikslą patikrinti, kaip suderintas instrumentas (kartu preliudas „nuteikdavo“ klausytoją, ruošdavo jį suvokti kūrinį). Analogišką uždavinį atliko ir preliudas improvizacija (*Intonatio*) vargonais bažnyčioje, tik dabar jis buvo skirtas choristų „klausai suderinti“ (ir „sielai“!), t. y. derinimo tikslumui nustatyti ir giedotojams reikiamai emociškai nuteikti.

Fugos ir ričerkaro giminystės ryšius jau aptarėme. Fugos formavimasis sutapo su perėjimo nuo modalinio prie tonalaus mąstymo užbaiga. Kaip tik tada joje ir nusistovėjo pagrindinės ekspozicijos ir plėtojimo padalos, susiformavo jungiamasis ir moduliacinis intermedijų vaidmuo. Formos kristalizavimosi procesą griežtai — ir kartu labai lanksčiai — reglamentavo *c. f.* skambėjimo logika, jo sekmuo, motyvinis plėtojimas, intermedijų išskyrimas. Tai

vienas tobuliausių instrumentinės — grynai muzikinės — architektonikos pasireiškimų; pradėta formuoti dar Renesanso epochoje, Bacho kūryboje ji davė nepaprastų meninių rezultatų. Mus pasiekusiuose jo kūriniuose — tarp jų ir vokaliniuose — yra apie keturis šimtus fugų, kurių muzikos turtai nesiduoda klasifikuojami pagal jokį vieną kriterijų.

Instrumentiniuose kūriniuose tam tikri skirtumai pasireiškė dėl instrumentarijaus specifikos arba ciklo paskirties. Tai atsiliepė ir ciklą sudarančių komponentų santykiams. Pavyzdžiui, šie skirtumai aiškiai suvokiami klausa, lyginant fugas iš sonatų smuikui solo (prieš jas skamba ne preliudas, bet, kaip ir trio sonatoje, lėta dalis *Adagio* arba *Grave* tempu) su preliudais ir fugomis vargonams arba klavyrui. Trumpai palyginsime vargoninius ir klavyrinius kūrinius.

Atrodytų, jog šie „klavišinių" šeimos instrumentai giminingi, be to, nuo XVI amžiaus žodžiu *Klavier* buvo vadinami ir vargonai, ir klavesinas, tad ne be pagrindo Bachas, išleidęs kūrinius vargonams, pavadino juos „Klavyriniais pratimais" op. 3. Bet „instrumentų karalius", kaip išdidžiai tada buvo vadinami vargonai, tiek pagal savo socialinę funkciją, tiek pagal skambesio aurą, garso ataką, jo „tūrį", tankumą ir sklidimo erdvę visiškai skiriasi nuo klavesino.

Vargonai skambėjo po erdviais bažnyčios skliautais, o klavesinas — kaip solinis instrumentas kamerinio muzikavimo sąlygomis. Auditorija buvo kita, tiksliau — klausytojai kitur kreipė dėmesį, todėl skyrėsi (nors kartais ir suartėdavo) dvidalio ciklo traktuotė. Vėl, kaip ir visoje Bacho kūryboje, atlikimo vieta *(Ort)* sąlygojo muzikavimo manierą *(Art)*. Peršasi elementari analogija: kūriniuose vargonams vyrauja pakili „oratoriška kalba", o kūriniuose klavyrui — intymesnė; savo ruožtu kaip kontrastas stambiam štrichui pateikiamas labiau detalizuotas. Bacho polifoninė technika, be abejo, vienarūšė, tačiau, atsiribojus nuo šio fakto, galima pabandyti minėtą priešpriešą sukonkretinti. Kūriniuose vargonams iš anksto padiktuotas judėjimo pobūdis, motyvinės sandaros nuoseklumas, harmonijos tėkmė ir faktūros tirštinimas (išliekant aiškiam

metrui) jaučiami ryškiau negu kūriniuose klavyrui, kur daugiau moduliacinių nukrypimų per nedidelį atstumą, melodinės linijos „vingių“, o metras ir ritmas įmantresni.

I. Braudas rašė apie „vargonų klaviatūros maksimalų jautrumą garso aukštumo pasikeitimui“, taigi ir jautrumą „nuožulniai bei tolygiai kreivei“, kuri sąlygoja „pagrindinės atraminės linijos apipynimą“[140]. Šią mintį aš pratęsčiau: fugose vargonams, lyginant jas su klavyrinėmis, minėtas „nuožulnumas“ leidžia reljefiškiau pabrėžti melodinių linijų skambėjimo plokštumas — tiek grojant vienu manualu, kai ypač ryškiai išsiskiria viršutinis balsas, tiek grojant dviem, kryžminant vidurinius balsus, tiek atliekant *c. f.* kojine klaviatūra, kai jis skamba su niekuo nepalyginamai, galingai. Klavesinas tokių bosų neturi, bet tai dar ne viskas: skirtingai nuo vargonų, jis negali ilgai tęsti ir plėsti erdvėje linearinės bangos, jos plėtojimo inercijos, negali jos „išpranašauti“, todėl klavyrinių fugų sandara reikalauja minėtos detalizacijos. Štai kodėl Bacho fugos vargonams didesnės apimties ir vidujai — gretinant padalas — kontrastingesnės už klavyrines; šios padalos stambesnės, o intermedijos ilgesnės.

Vargoniniuose bei klavyriniuose kūriniuose kitoks ir preliudo bei fugos santykis. Klavyriniuose preliuduose platesnis vaizdų ir struktūrų (tarp jų ir šokio pobūdžio) prototipų diapazonas. O vargoniniuose vyrauja tokatinis tipas — tai akordiniu, tai motoriniu, tai deklamaciniu rečitatyviniu pavidalu. (Žinoma, būna ir išimčių; žr. puikų „pasijos“ išraiškos preliudą prieš fugą *h-moll,* BWV 544.) Kita vertus, kontrastingas padalų gretinimas fugose vargonams klavyriniuose kūriniuose virsta konstruktyviu preliudo ir fugos kontrastu. O vargoniniuose kūriniuose šių dviejų sustambintų komponentų tarpusavio priklausomybė ryškesnė, kas leidžia pabrėžti dvidalių ciklų architektonikos didingumą. Ne veltui Špita, juos sušiuolaikindamas, pasiūlė „simfonijų vargonams“ pavadinimą. Tokiu atveju preliudus ir fugas klavyrui galima lyginti su kūriniais kameriniam ansambliui.

---

[140] Žr.: *Браудо И.* Что надо знать композитору, пишущему для органа.— В кн.: *Браудо И.* О клавирной и органной музыке.— Л., 1976.

Tuo ir baigsime kalbą apie žanrų rūšis, kurias istoriškai sąlygojo kūrybinė ir atlikėjiška vargonininko veikla bažnyčioje. Sustosime prie kitos, „pasaulietinės“ muzikavimo sferos ir pradėsime nuo siuitos.

III

Maždaug tuo metu, kai buityje formavosi preliudas, tomis pačiomis sąlygomis kūrėsi ir šokių siuitos forma. Pradžią davė poriniai liaudies šokiai: pirmasis — lyginio metro, vidutinio tempo, antrasis — trijų dalių metro, gyvo tempo; lėtą judėjimą keitė greitas, tolygią melodiką — lanksti, tirštą faktūrą — praretinta. Ilgainiui šokių pagausėjo, o kūriniuose liutnei arba klavesinui, ypač Prancūzijoje, buitiniai prototipai buvo supoetinti, pasikeitė, tačiau ryšys su buitinio šokio struktūros ypatumais, metru, ritmu ir įsivaizduojamais plastiniais judesiais išliko. Tai įprastas šokio naujo meninio įprasminimo būdas instrumentinėje muzikoje — pradedant sarabanda, menuetu, valsu ar mazurka ir baigiant regtaimu. Kai šokis nustoja gyvavęs buityje, jo pirmavaizdis darosi nebe toks pastebimas, miglotas. Taip atsitiko ir su alemanda, kuriai dabar atiteko ciklo intonacinės-teminės „užuomazgos“, savotiško įvado (*Intrada*) funkcija. Prie keturių dalių metro alemandos prisišliejo — pagal senovinį poriškumo principą — trijų dalių metro kurantė, tiek prancūziška, iškilminga, 3/2 arba 6/4 metro, tiek itališka, greita, 3/4 arba 3/8 metro. Po kurantės ėjo didinga, iš pradžių kiek gracingesnė sarabanda (irgi trijų dalių metro, su pabrėžta antrąja dalim). Jos funkcija cikle nusistovėjo pamažu.

Vidinė išdėstymo tvarka (pranc. *ordre*) nelietė kitų naujų šokių, tokių kaip menuetas, rigodonas, gavotas, burė ir t. t. Jų seka galėjo būti neribota. Ciklui užbaigti reikėjo apibendrinančio šokio, ir tą vaidmenį atliko žiga; Bachas rašė trijų dalių metrų (3/8) žigas arba derino dviejų ir trijų dalių metrą (6/8, 12/8), jo žigos punktyrinio ritmo, su „šuoliais“, triolėmis arba pasažais. XVII amžiaus viduryje apibendrinančią žigos reikšmę pabrėžė J. J. Frobergeris, Freskobaldžio mokinys, vos ne pirmasis Europoje

koncertuojantis virtuozas, lankęsis, beje, ir Paryžiuje. Frobergeriui buvo lemta tapti vokiškos motyvinės variacinės šokių siuitos tipo kūrėju, o Bachui — užbaigti jos istoriją. Tuo pat metu prancūzų klavesinistai, sekdami Liuli operų baletų tradiciją, rašė „neapibendrintas", atviras šokių sekas, nesiejamas motyvinio-teminio giminingumo. Šį tipą, vėliau išpopuliarėjusį ir Vokietijoje, pavadinsime „baletiniu".

Pirmiausia — keletas bendrų pastabų apie šokių struktūrą.

Šokio figūrų *(pas)* pasikartojimas sąlygojo sintaksinį skaidymą ir muzikos sandaroje. Dėl to padidėjo melodijos kadencinių slinkčių *(Klausel)* vaidmuo. Baletinėje muzikoje ši sena folklorinė tradicija išliko iki pat XX amžiaus pradžios. (Stravinskis, pavyzdžiui, rašė, kad baleto muzikoje jis dažniau negu kituose savo kūriniuose vartoja kadencijas muzikinei frazei „suapvalinti", užbaigti.) Pasikartojamumas, slypintis pradiniame ritminiame intonaciniame impulse, diktavo dvifazę struktūrą ir visai pjesei, natose padalintai reprizos ženklais, ką, matyt, irgi sąlygojo atitinkamas etiketas — šokėjų judėjimas iš pradinio erdvės taško ir pabaigoje grįžimas į jį. Vėliau muzika galėjo nutolti nuo buitinio prototipo, bet kompozicijos principas išliko. Taip ilgam įsitvirtino dvifazė forma *bipartita* (t. y. dvidalė) su tonalinio judėjimo schema *T—D://:D—T*; be to, po reprizos ženklo pradinis motyvas būdavo apverčiamas ir tuo lyg simbolizavo judėjimo „pirmyn" linijinį erdvinį posūkį, pavirtimą judėjimu „atgal" — ten, kur šokis prasidėjo. Šiuo požiūriu į bet kurią bipartitos formą, padalintą pusiau reprizos ženklu (ir į senovinę sonatos formą be plėtojimo epizodo), galima žiūrėti kaip į senųjų šokio papročių reliktą.

Dabar apžvelgsime konstruktyvinius principus, kuriais remiasi Bacho klavyrinės siuitos. Alemandos, kurantės bei ciklą užbaigiančios žigos kompoziciją sudaro dvi vienodos apimties padalos, arba fazės, ką nurodo ir kartojimo ženklas. Padalų santykis — 1:1. Po kartojimo ženklo pradinis motyvas skamba dominantės tonacijoje ir būtinai apverstas (inversija). Sarabandoje padalų santykis kitoks — 1:2, rečiau $1:1^1/_2$; po reprizos ženklo — irgi dominantės tonacijo-

je — pasigirsta pradinis motyvas, bet šioje, antroje fazėje dėstymas laisvesnis; pabaigoje — trečiojoje padaloje — kodos pavidalu pateikiamas pirmosios padalos variantas, dažniausiai nepilnas[141]. Tokia pati sandara būdinga po sarabandos einantiems naujiems šokiams — menuetui ir kt. Be to, sarabandoje, o dar ryškiau — prie jos besišliejančiuose šokiuose, aiškiai matyti (ypač lyginant su alemanda) frazių skaidymas, kas suartina sarabandą su menuetu; prancūzų klavesinistų kūriniuose pastarasis šokis ją ir išstūmė. Bacho kūryboje toks suartėjimas jaučiamas siuitose smuikui ir violončelei solo.

Špita, o vėliau kiti tyrinėtojai, tarp jų ir tarybiniai, po sarabandos einančius šokius vadino „intermediniais", ir tai neteisingai apibūdina tų šokių dramaturginę funkciją. Špita norėjo pavaizduoti Bachą senųjų vokiškų tradicijų sergėtoju, todėl teigė, kad keturios pagrindinės ciklo grandys — ar atramos — visiškai išsemia jo turinį, o naujieji šokiai jam atrodė nebūtina duoklė madai. Bet tada kyla klausimas: kodėl Bachas panaudojo jiems sarabandos struktūrą? Juk atsitiktinumų jo kompozicinėje technikoje nėra, kiekvieną detalę — šiuo atveju esminę — sąlygoja konkretus konstruktyvinis sumanymas. Taip ir čia.

Alemanda ir kurantė — porinio variaciškumo reliktas. Jų judėjimo kryptį pavadinčiau „linijine"; pjesių viduryje — it kilometrus žymintis stulpas — stovi pakartojimo ženklas. Šitaip forma priartėja prie senovinės sonatos (dėl tonacijų santykio pagal schemą $T — D — D — T$), tačiau motyvų išdėstymas nepalieka vietos jų plėtojimui. „Linijinis" judėjimas sugretinamas su „apvalia" sarabandos struktūra, įtvirtinta ir naujuosiuose šokiuose. Jei pridėsime, kad šios pjesės homofoninės, o alemanda ir ypač žiga yra kontrapunktinės imitacinės sandaros, tai minėtas konstruktyvinis kontrastas bus dar ryškesnis. Bachui ir prireikė šių šokių tam, kad ciklo dramaturginis „mazgas" būtų surištas tvirčiau. Tačiau į siuitą šiuos šokius pirmasis įvedė ne Bachas. Orkestrinėje baleto muzikoje jie įsitvirtino dar XVII amžiaus antrojoje pusėje, o 1697 metais

---

[141] Išimtys — sarabanda iš pirmosios siuitos violončelei ir sarabanda („Arija") iš „Goldbergo variacijų", kur padalų santykis — 1 : 1.

J. Krygeris įdiegė juos į senąją vokišką siuitą kaip svetimkūnį. Bachas šiems šokiams panaudojo motyvų variavimo techniką ir — kad jie organiškiau įsilietų į ciklą — pasirėmė juose sarabandai artima struktūra.

Yra dar viena svarbi aplinkybė, į kurią nebuvo kreipta dėmesio. XVIII amžiaus pradžioje alemandų ir žigų jau niekas nebešoko. O kurantė ir sarabanda, jei ir būdavo įtraukiamos į dvaro ceremonialą, tai tik stilizuotos, teatralizuotos — kaip praėjusios epochos etiketo atgyvena. Taigi visose keturiose siuitos „atramose" išliko tik buitinių prototipų atgarsiai, todėl jų muzikinė traktuotė galėjo būti visiškai laisva, tuo tarpu menuetas su jo atmainomis, lura ir paspjė, gavotas ar burė — Bacho laikų buitiniai šokiai tikrąja žodžio prasme. Jautriai sekdamas naujoves, kompozitorius negalėjo neatkreipti į juos dėmesio. Prancūziški arba, kaip jie tada vadinosi, galantiški šokiai (*Galanterien*) prisidėjo prie ciklo ritmikos ir intonacijų atnaujinimo, todėl jie yra anaiptol ne intermedijos, o neatskiriama siuitų architektonikos dalis.

Kad galėtume galutinai spręsti apie Bacho siuitų ar partitų (nepainioti su *choralinių* partitų variaciniais ciklais!) struktūrą, nepakanka išstudijuoti tik klavyrinius kūrinius. Vaizdas darosi aiškesnis, kai akiratin patenka siuitos styginiams instrumentams solo ir siuitos orkestrui — pastarosios pagal jų pirmąjį numerį buvo vadinamos „uvertiūromis" (turėta galvoje: „prancūziškomis uvertiūromis"; taip pavadinta ir septintoji iš eilės partita iš „Klavyrinių pratimų" op. 2).

Atmetus keletą ankstyvųjų pabirų klavyrinių siuitų, visų šio žanro ciklų sukūrimo laikas bus gana glaustas — maždaug pirmieji penkeri trečiojo dešimtmečio metai. Kaip ir kitose kūrybos srityse, kompozitorius energingai panaudojo visas žanro teikiamas galimybes, o paskui nuo jo nutolo.

Šiame kontekste mes nesidomėsime keturiomis „uvertiūromis" orkestrui, nes jose, kaip ir „septintojoje" partitoje klavyrui, remiamasi prancūzišku baletinio tipo modeliu. Pirmajame „Brandenburgo koncerte" (užbaigtas 1720 metais) jungiami siuitos (be sarabandos, bet su dviem menuetais!) ir koncerto žanriniai požymiai. Matyt, iki to lai-

ko buvo sukurti devyni ciklai styginiams instrumentams solo — trys partitos smuikui ir šešios siuitos violončelei (apie 1720 m.). Po jų sekė 18 ciklų klavyrui: „Angliškos“ ir „Prancūziškos“ siuitos (apie 1722 m.) ir pagaliau partitos. Iš viso soliniams instrumentams Bachas sukūrė 27 ciklus, o siuitų yra 38.

Žinant neišsenkamą Bacho kūrybinį išradingumą, ne taip paprasta tipologizuoti jo sukurtų šokių vaizdus.

Galima pažymėti tik kai kuriuos bendriausius bruožus, remiantis pagrindine prielaida: siuitas rašę prancūzų kompozitoriai, ir visų pirma įžymiausias jų, Fransua Kuperenas, šokio pagrindu kūrė charakterių portretus — „portretų galeriją“; o Bachas, remdamasis minėtais struktūrų dėsningumais, gretino, kontrastingai juos priešino ir motyvine variacine technika jungė judėjimo tipus. Dėl to žigai atitekdavo rezultatyvinė, sumuojanti funkcija; pagal pobūdį žiga ryškiai kontrastuoja su pradedančia siuitą alemanda, kartu būdama artima jai polifonine sandara ir muzikos tekamumu. Kupereno pjesių klavesinui ciklai arba vokiečių kompozitorių orkestrinės uvertiūros yra atviri ciklai, tuo tarpu Bacho — uždari.

Dabar pabandysime apibūdinti ciklo atramines grandis.

Alemandai būdingas subtilus motyvų išdėstymas, imitacijos. Šokio pradas ryškesnis kūriniuose styginiams instrumentams, tuo tarpu klavyriniuose vienas su kitu susipinantys balsai faktūrą daro sudėtingesnę, metras užtušuojamas. Alemandos dažniausiai perteikia elegišką, kontempliacinę būseną. Nepriklausomai nuo to, ar prieš alemandą yra įžanginis numeris, būtent jos tematizmas sąlygoja motyvus ar submotyvus, kuriais — tarsi „devizais“ — prasideda kiti šokiai. Valterio „Muzikos žodyne“ (1732), išleistame jau po to, kai Bachas nustojo kūręs siuitas, teigiama: „Muzikinėje partitoje alemanda kartu yra ir propozicija[142], iš kurios likusios siuitos (šiame kontekste — likusios siuitos dalys.— *M. D.*), kaip antai kurantė, sarabanda ir žiga, rašomos lyg alemandos variantai *(partes)*“.

---

[142] Propozicija — retorikos terminas, reiškiąs išankstinį kalbos temos išdėstymą.

Ciklą užbaigiančios žigos piešinys daug ryškesnis, reljefiškesnis negu alemandoje. Ten, alemandoje — prieblanda, įmantrumas, vengiama aštrių akcentų, o čia viskas paremta kampuotu, fugiškai išdėstytu melodijos piešiniu, ritmika aštroka, akcentuojama, muzika žvali, su pasažinio virtuoziškumo elementais, kas ypač būdinga vadinamajai itališkai žigai, kurioje vietoj punktyrinio ritmo nepaliaujamai „bėgioja" šešioliktinės.

Sunku bendrais bruožais apibūdinti kurantę: jos variantai labai nepanašūs. „Prancūziška" kurantė iškilminga, aiškaus, kai kada punktyrinio ritmo, faktūra kartais tampa homofoniška[143]; „itališka" — judri, tolygios tėkmės (ital. *corrente* — „vandens tėkmė"), su polinkiu į imitaciškumą. Bachas aiškiai ją mėgo labiau[144].

Sarabandos charakteristikos dažniausiai netikslios, nes pretenduoja į visuotinį jos vaizdinio turinio apibūdinimą. Bet ir čia Bachas vartoja dvi atmainas — pavadinkime jas „kantilenine" ir „patetiška". Pirmoji dėl dainingumo priartėja prie menueto, nors jai būdingesnis meditatyvinis pobūdis; antrojoje gausu netikėtų moduliacijų, nelauktų harmoninių ir ornamentinių ar deklamacinių rečitatyvinių slinkčių. Tai šiek tiek primena sceninę, skulptūrinę plastiką. Ryšium su tuo įdomu prisiminti Valterio pastabą (1708), jog šį didžiai iškilmingą šokį šokdavę tik didikai *(nur hohe Stand-Personen)*: jie šokdavę solo, tarsi baleto šokėjai. Tokioms sarabandoms neretai būdingas afektuotas dramatizmas, suteikiąs joms „teatrališkumo" bruožų, ir tuo jos iš esmės skiriasi nuo santūrių meditatyvinių, ilgai plėtojamų, vidujai dramatiškų Bacho koncertų lėtųjų dalių arba, jei prisiminsime vokalinius kūrinius, nuo arijos *Erbarme dich* iš „Pasijos pagal Matą". Ryškų pirmosios, kantileninės atmainos pavyzdį galima rasti penktojoje „Ang-

---

[143] „Angliškose siuitose" visos kurantės prancūziško tipo, kuris kituose cikluose retai sutinkamas.

Toliau vartosime santrumpas ir žymėsime ciklus pirmąja jo pavadinimo raide: „Angliškos siuitos" — A, „Prancūziškos siuitos" — Pr, siuitos violončelei — V, klavyrinės partitos — Pa; arabiškas skaitmuo nurodys siuitos (partitos) numerį.

[144] Devyniose siuitose styginiams yra tik viena prancūziška kurantė (V-5).

liškoje siuitoje“[145], deklamacinės antrosios atmainos pavyzdys — trečiojoje „Angliškoje siuitoje“ ir šeštojoje klavyrinėje partitoje[146].

Negalima sutikti su įsigalėjusia nuomone, esą sarabanda yra siuitos lyrinis centras. Man atrodo, jog tai — netinkamas sumoderninimas. Bacho muzikos vaizdų sistemoje sarabandai — ypač antrajai, vyraujančiai jos atmainai — negalima taikyti epiteto „lyriška“. Ir pačiai žanrinei siuitos prigimčiai nebūdingas tokio formuojančio centro išskyrimas: tai decentralizuotas ciklas, ir tuo jis skiriasi nuo naujų, „įcentrinių“ koncertinių sonatinių ciklų. Ne veltui partitomis buvo vadinamos ir variacijų sekos (plg. choralines partitas, t. y. variacijas choralo tema). Variacinis metodas išliko ir siuitoje: alemandos motyvinė „tezė“ epizodiškai pasikartodavo kitų šokių ritmais.

Bachas užsibrėžė tikslą sujungti siuitinių ciklų tipus — šokių-variacinį ir baletinį; pastarajame sarabandos iš viso atsisakė, o „septintojoje“ klavyrinėje partitoje, autoriaus pavadintoje „Uvertiūra“, sarabandai parinkta netinkama vieta — po dviejų gavotų ir vėlgi dviejų paspjė. Apskritai „lyriškos“ mūsų supratimu yra ir alemandos, ir arijos (siuitose „arijomis“ buvo vadinamos šokio pobūdžio pjesės, neturėjusios prototipų buityje)[147], ir net menuetai. Argi galima patetišką sarabandą iš antrosios partitos smuikui solo laikyti „lyriniu centru“, kai po jos skamba neregėto užmojo ir dramatizmo čakona?

Baigiant reikia pakalbėti apie kitus šokius, esančius po sarabandos; jų priešakyje — menuetas. Sie šokiai homofoniški, jų melodika suskaidyta, periodiška (sarabandų daugiausia asimetriška), faktūra skaidri. Tai leidžia sutirštinti, polifonizuoti faktūrą užbaigiančioje ciklą žigoje.

Ir dar vienas dalykas: „centrines“ grandis — kurantę ir sarabandą — kartais (pagal prancūzišką pavyzdį) palydi

---

[145] Taip pat žr. A-2, Pr-1, Pa-3, V-1,5, partitą smuikui Nr. 1.

[146] Taip pat žr. A-6 (artima Hendelio traktuotei!), Pr-6, Pa-4, V-6.

[147] Puikioji Arija iš III siuitos orkestrui *D-dur* gimininga koncertų lėtosioms dalims — jos platus alsavimas nekelia asociacijų su šokiu. Antra vertus, kai kurios dalys iš sonatų smuikui ir klavesinui, parašytos bipartitos forma, artimos šokio pobūdžio „arijoms“.

„dubliai“, kuriuose ta pati muzika išdėstoma arba melizmomis išpuošus melodiją, arba pasažiniu virtuoziniu pavidalu. O naujuosius šokius papildo „trio“, panašūs į tuos, kuriuos matome klasikinių simfonijų trečiojoje dalyje[148], arba dar vienas, „alternatyvinis“, analogiško judėjimo pobūdžio šokis, po kurio pirmasis būtinai pakartojamas, kaip ir vokalinėje arijoje *d. c.*

Tuo ir baigsime senovinių žanrų apžvalgą. Visi jie remiasi, pagal B. Javorskio terminologiją, vienatonacine konstrukcija. Naujuosius žanrus — sonatą, koncertą — irgi jungia tonacinis bendrumas, tačiau atskirų dalių tonacijos yra *skirtingos,* giminingos pagrindinei; jos ir skiriasi, ir kartu pavaldžios viena kitai.

IV

Instrumentinio ciklo sukūrimas — vienas didžiausių Renesanso laimėjimų. Jo raidos kelias buvo sudėtingas, gal ne tiek tiesus, kiek „šuoliuojantis“. XVII amžiaus antrojoje pusėje, barokui suklestėjus, evoliucijos daugiasluoksniškumas pasidarė dar sudėtingesnis. Tiesiant kelius į ateitį, ikiklasicistinėn epochon, aiškiai pasireiškė ir opozicija, kurios esmę bendrais bruožais galima nusakyti taip. Senajai tradicijai būdingas dėstymo vientisumas, ribos tarp ciklo dalių (padalų) tai suliejamos (kaip XVII amžiaus pabaigos tokatoje), tai sušvelninamos, panaudojant motyvinį variacinį metodą (siuitoje) arba glaudų konstruktyvinį dalių ryšį (tokatose ir fugose vargonams). Naujoji tendencija vaizdų įvairovės kompozicinėje vienybėje problemą sprendė kitaip: dėstymo vientisumą gretino su atskirumu, sąryšį — su atsiribojimu. Tai pastebima visais kompozicijos lygmenimis, tarp jų ir motyvų struktūroje (asimetriją keitė periodiškumas), visos formos organizacijoje (lygią tėkmę keitė viena nuo kitos atsietų dalių gretinimas) ir t. t.[149]

---

[148] „Trio“ paprastai rašomas kita tos pačios tonacijos derme; retai — paralelinėje tonacijoje.

[149] Analogiškas procesas pastebimas ir kantatos evoliucijoje: nauja, „numerinė“ struktūra išstūmė senąją rūšį, grindžiamą ištisiniu plėtojimu.

Keturių dalių sonata ir trijų dalių koncertas atstovavo naujajai tendencijai instrumentinėje muzikoje. Jie atsirado Italijoje ir labai greitai paplito kitose Europos šalyse. Perėmė šiuos žanrus ir Bachas, įjungęs juos į savą žanrų hierarchiją, kurioje tie žanrai ir jiems būdingos išraiškos priemonės XVIII amžiaus antrąjį—ketvirtąjį dešimtmečius vis kilo į aukštesnę pakopą. Centre atsidūrė Kėteno laikotarpis.

Sonata iš pradžių buvo vadinamas ciklinis kūrinys dviem melodiniams instrumentams — pirmiausia smuikams — ir juos remiančiam generalbosui, kurio partiją atlikdavo klavišinis instrumentas (klavesinas). Tokių trio sonatų modeliu ilgus metus buvo A. Korelio kūriniai. Išsiskyrė du tipai: „bažnytinė“ sonata *(da chiesa)* ir „kamerinė“ *(da camera)*. Pirmoji galėjo būti atliekama ir bažnyčioje, o antroji, kurioje kaitaliojosi motorinio ir šokio pobūdžio dalys, buvo skirta buitiniam muzikavimui.

„Bažnytinės“ sonatos modelį sudarė dviejų judėjimo pobūdžio porų kaita: lėta dalis — greita — lėta — greita *(l—g—l—g*; toliau vartosime šias santrumpas). Antroji dalis — fuginė, trečioji — kantileninė, tuo ji skyrėsi nuo iškilmingos pirmosios, neretai grindžiamos punktyriniu ritmu *(Adagio, Grave, Largo)*; ketvirtoji — gyvesnė už antrąją.

Melodinius balsus sumažinus iki vieno, susiformavo solinė sonata su skaitmeniniu bosu *(continuo)*: klavesinistas, akompanuodamas savo partiją, improvizavo. Styginiams instrumentams buvo rašomos solinės sonatos ir be boso *(senza basso)*. Klavyrinės sonatos atsirado vėliau — tik XVII amžiaus pabaigoje (J. Kūnau, 1692). Pirmąsias sonatas vargonams sukūrė Bachas.

Išliko apie 30 jo sonatų įvairiems instrumentams — solo ir ansambliams. Nors neretai buvo remiamasi šokių ritmais, ypač sonatose smuikui solo arba violai *da gamba* (aiškiu ar užslėptu pavidalu sutinkamos siciliana, žiga, gavotas), pagal dalių funkcinį santykį ir muzikos išdėstymo pobūdį šie ciklai skiriasi nuo siuitų. Siuitose kompoziciniai vienetai tarsi dedami vienas prie kito, o čia, sonatų ir koncertų cikluose, dalys susiejamos dramaturgiškai, kiekvienos dalies pobūdį sąlygoja jos funkcija. Įtvirtina-

mas naujas jungimo į ciklus tipas, kartu su juo ir nauja homofoninė-harmoninė struktūra, paremta frazių skaidymu, periodišku jų kaitos kontrastu ir repriziškumo bruožais pjesės ar ciklo dalies kompozicijoje. Visa tai — plačiai suvokiamo koncertiškumo požymiai, kuriuos vėliau patikslinsime. O dabar apibūdinsime sonatas, diferencijuodami jas pagal Bacho instrumentarijų.

Užvis anksčiausiai, dar Arnštate, parašyta Sonata klavyrui *D-dur*, kuriai pavyzdžiu pasitarnavo Kūnau homofoninės sandaros sonatos, išspausdintos maždaug dešimtmečiu anksčiau. Dalys dar nepakankamai aiškiai atsietos, pagal būsenų kaitą išsiskiria monodinė rečitatyvinė trečioji dalis, paruošianti baigiamąją žaismingą fugą, kurioje mėgdžiojami paukščių balsai — lyg vištos kudakavimas, lyg gegutės kukavimas. Apskritai imant, tai dar netobulas plunksnos bandymas naujame žanre, kuris tada darėsi madingas.

Likusieji Bacho sonatos tipo kūriniai klavyrui yra kitų kūrinių pritaikymas arba, mūsiškai kalbant, transkripcijos. Iš pradžių Bachas aranžavo Reinkeno trio sonatas iš rinkinio *Hortus musicus* („Muzikos sodas", 1687), kuriame po trijų dalių sonatų ėjo įprastos keturiadalės šokių siuitos. Toliau Bachas perdirbo savo paties antrąją sonatą smuikui solo (transponuota iš *a-moll* į *d-moll,* kvinta žemiau). Šie kūriniai rodo Bachą tapus jau subrendusiu meistru, nors klavesino jis, regis, nelaikė tinkamu instrumentu naujam kantileniniam stiliui plėtoti. Svarbiausias faktorius čia buvo melodinis pradas, kurį geriau galėjo išreikšti styginių instrumentų skambesys.

Amžių sandūroje smuikavimo menas suklestėjo. Smuikininkais garsėjo Italija — pakaks priminti Korelio, Albinonio, Torelio, Vitalio, Vivaldžio, Tartinio, Džeminianio pavardes. Tada ir Vokietijoje iškilo ištisa plejada puikių smuikininkų virtuozų — Biberis, Vesthofas, Balcaras ir kiti, iki Voliumjė ar Pizendelio, su kuriais Bachas — pats puikus smuikininkas! — palaikė draugiškus santykius. Praturtėjo ne tik smuikavimo technika, bet ir smuiko skambesio diapazonas, giluma — iki tokio laipsnio, kad juo galima buvo groti be *basso continuo* akompanimento. Būtent vokiečių smuikininkai buvo tokios literatūros pradininkai.

Remdamasis jų patirtim, Bachas sukūrė unikalius šio žanro šedevrus: pirmiausia turiu omeny tris jo sonatas smuikui solo. Dvi pirmosios dalys jose santykiauja it preliudas ir fuga (trečiojoje sonatoje yra viena genialiausių Bacho fugų!). Po kiekvienos sonatos yra partita, ir šiame derinyje slypi simbolinė prasmė: naujas (sonatinis) žanras gretinamas su senuoju (siuitiniu). Bachas stengėsi juos suartinti.

Pagal struktūrą ir vaizdus tradiciškesnės yra sonatos styginiams instrumentams ir klavesinui: šešios — smuikui ir trys — violai *da gamba*[150]. Pagal išraiškos priemones šios sonatos paprastesnės už solines: vyrauja kantilena ir, kaip kameriniuose kūriniuose, tai čia, tai ten matyti buitinės muzikos prototipai, iš dalies — šokiai. Tačiau Bachas įveda ir naujovę. Anksčiau tokiose sonatose būdavo nurodomas tik skaitmeninis generalbosas, o čia pateikiama faktūriškai išplėtota klavesino partija, kurios viršutinis balsas tampa solisto varžovu. Išeina savotiška trio sonata, nes minėtas balsas (dešinės rankos partijoje) tarsi atstoja įsivaizduojamą antrąjį smuiką. Tai akivaizdu pirmose dviejose sonatose smuikui bei trečiojoje sonatoje fleitai ir klavesinui (BWV 1032)[151]. (Puikus tikros trio sonatos pavyzdys yra „Muzikinėje dovanoje". Ji keturių dalių; dvi pirmosios dalys panašios į preliudo ir fugos ciklą, paskutinioji dalis — žiga.) Sukūręs šias sonatas soliniam instrumentui (styginiam ar fleitai) ir klavesinui, Bachas tapo solisto instrumentalisto ir klavyro (vėliau pavirtusio fortepijonu) lygiateisio dueto pradininku.

Atskirą grupę sudaro šešios sonatos vargonams, kurias Bachas parašė didaktiniais tikslais — kad Vilhelmas Frydemanas galėtų mokytis vargonavimo meno. Jose panaudojami įvairūs grojimo būdai (dviem manualais ir pedalais) ir įvairiausi faktūros tipai, būdingi šiam instrumentui. Iš esmės tai irgi trio sonatos, kur du viršutiniai balsai, varžydamiesi tarpusavyje, kontrastuoja bosui: taip atsi-

---

[150] Išimtį sudaro penkiadalė šeštoji sonata smuikui (trys vidurinės jos dalys sudaro „ciklą cikle") ir trijų dalių sonata violai *da gamba*, BWV 1029, parašyta pagal schemą *g—l—g*).

[151] Bacho kūriniuose fleitą paprastai galima pakeisti smuiku.

randa savotiškas „dialogas", ypač lėtosiose dalyse (sonatos trijų dalių). Panašus dialogas sutinkamas ir kituose tribalsės faktūros pavyzdžiuose[152]. Tai vienas esminių „koncertiškumo" požymių.

Patikslinsime šios sąvokos turinį, kartu pakoreguodami nusistovėjusią terminologiją.

„Koncertiškumas" — neatskiriamas baroko epochos muzikos bruožas, turėjęs poveikio visiems jos žanrams ir rūšims. Kartais jis iškeliamas kaip visaapimantis bruožas, ir tada atsiranda netiksli, mano manymu, „koncertuojančio stiliaus" sąvoka. Teisingiau būtų kalbėti apie koncertinį *principą*, paremtą instrumentų grupių (ar balsų) gretinimu „daugiaaukštėje faktūroje". Šių grupių (ar balsų) funkcijos lygiateisės ir kintamos: formai kristalizuojantis, vienos jų gali tapti pagrindinėmis, „solinėmis", kitos antraeilėmis ir — atvirkščiai. Tokį solinį balsą (ar instrumentą) derėtų vadinti *koncertuojančiu*. Bachui būdinga polifoninių perstatymų technika garantavo kintamąją funkciją, gretinant grupes (ar balsus). Pagaliau reikia turėti omeny *koncertą* kaip konkretų žanrą, kuriame ryškiausiai susikoncentravo specifiniai koncertinio principo bruožai. Šis principas šakodamasis ilgai formavosi per visą XVII amžių. Jis neprieštaravo kontrapunktinei komponavimo manierai, tačiau, pabrėžęs homofoninio harmoninio faktoriaus bei melodinio teminio plėtojimo svarbą, pamažu ją stūmė arba, kaip Bacho kūryboje, turtino motyvinį variacinį metodą.

Buvo dvi priešingos žodžio „koncertas" reikšmės: „darna" ir „varžybos". Itališkas veiksmažodis *concertare* (kilęs iš lot. *conserere* — „jungti") verčiamas kaip „suderinti, sutarti"; iš čia atsirado pirmoji žodžio „koncertas" — kaip muzikavimo kartu — reikšmė (plg. angl. *consort* — „bendrauti", „atitikti", „derėti"). O antroji reikšmė kilusi iš lotyniško veiksmažodžio *concertare* — „varžytis", „grumtis". Šitaip įvairuojančias reikšmes turėjo omeny žinomas vokiečių muzikos teoretikas ir kompozitorius M. Pretorijus, kai 1619 metais patikslino, kad žodį „koncertas" reikia

[152] Ši faktūra sutinkama maždaug trisdešimtyje Bacho sonatinių ciklų dalių.

suprasti kaip: a) didelį atlikėjų skaičių; b) ansamblį; c) varžybas (*im Wettstreiten sich messen*[153]).

Dž. Gabrielis dar XVI amžiaus pabaigoje gretindavo net penkis įvairiose bažnyčios vietose išdėstytus garsų kompleksus — chorus ir instrumentus („padalintus" chorus). Šie chorai giedodavo atskirai ir kartu, darniai ir varžydamiesi. Čia matome visus Pretorijaus nurodytus koncertiškumo požymius, tarp jų ir „didelį atlikėjų skaičių". Pastarasis požymis buvo svarbiausias, taikant tokius apibrėžimus kaip *Missa concertata* arba *Motetti concertati*. Bachas būtent tą turėjo omeny, religines kantatas vadindamas *Concerto*.

Antra vertus, iki pat XVIII amžiaus pirmųjų dešimtmečių „koncerto" terminas buvo taikomas apibūdinti ansamblinio tipo kūriniams, kuriuose instrumentai arba vokaliniai balsai paprasčiausiai drauge muzikavo, o ne varžėsi („koncertavo"). Tokie, pavyzdžiui, 1715 metais išleisti Kupereno „Karališkieji koncertai" orkestro ansambliui. Maždaug tuo pat metu Bachas pradėjo kurti „Brandenburgo koncertus", bet ir juose (išskyrus trečiąjį ir šeštąjį) jau aiškiai pasireiškė koncertinis principas.

Šis principas buvo vis labiau įtvirtinamas, pradedant Dž. Gabrieliu, A. Bankjerio (1595), L. Viadanos (1602) ir H. Šiuco „religiniais koncertais" (žr. jo „Dovydo psalmes", 1619). Koncertinis principas tvirtėjo ir instrumentinėje muzikoje (žr. to paties Gabrielio kanconas — 1597, 1615), kurioje akordų kompleksai — savotiški *tutti* — būdavo supriešinami su figūraciniais *soli*.

Instrumentinių balsų „varžybų" įvairovę atskleidžia trio sonatos. Nuo jų prasideda tiesus kelias į *concerto grosso* (pažodžiui — „didysis koncertas"). Epitetas „didysis" su žodžiu „koncertas" reiškia didelį instrumentinį ansamblį, palyginti su mažu trio sonatos atlikėjų skaičium. Kompozicijos struktūra likdavo ta pati, kaitaliojant dalis pagal schemą *l—g—l—g*. (Dalių kiekis įvairuodavo, kalbame apie schemą.) Tačiau dideliame ansamblyje raiškiau nei „kameriniame" koncertuojantys balsai (*concertino*) išsiskirdavo palydinčių balsų fone; trio sonatoje paly-

---

[153] „Besivaržant pasigalynėti."

dintis balsas yra klavesinisto partijos generalbosas, o „didžiajame koncerte“ — „ripienistai“ („*Ri-pieni,*— Valteris aiškino 1708 metais,— tai balsai, papildantys ir sustiprinantys muzikos skambėjimą“). Solistų arba, kitaip, „koncertistų“ skaičius nebuvo reglamentuojamas — jų galėjo būti vienas, du *(in doppio)* ir daugiau, instrumentai galėjo būti vienarūšiai arba skirtingi. *Concerto grosso* žanro kūriniai — jų meistras vis tas pats Korelis — buvo rašomi ir XVIII amžiuje: ketvirtajame dešimtmetyje Hendelis paskelbė šešis tokius kūrinius op. 3 ir dvylika — op. 6. Tačiau kaip ansamblinio muzikavimo rūšis *concerto grosso* išsisėmė ir XVII—XVIII amžių sandūroje, užleido vietą trijų dalių soliniam koncertui.

Tarp šių dviejų rūšių perimamumo nėra, genetinės jų šaknys netapačios; kurį laiką šios rūšys egzistavo kartu, tačiau, veikdamos viena kitą, vystėsi skirtingai[154]. Koncerto soliniam instrumentui ir orkestrui tolimas šaltinis — vokalinė arija *d. c.* Arijoje pakartojimas *d. c.* paprastai būdavo tikslus, o formos dalys (padalos) — sujungtos, tuo tarpu koncerto kompozicija pagal schemą *g—l—g* numato, kad dalys būtų atskiros, savarankiškos. Struktūros požiūriu koncerto pirmtakė galėjo būti ir uvertiūra — tiek „itališkoji“, sukurta pagal schemą *g—l—g,* tiek „prancūziškoji“ *(l—g—l),* kur antroji padala fuginė. Jei solinio koncerto raidai turėjo įtakos trio sonata — tai tik šokio pobūdžio „kamerinė“, o „bažnytinė“ sonata paveikė *concerto grosso.*

Arijoje susiformavo instrumentinės riturnelės tipas (*ritornello;* pažodžiui išvertus iš italų kalbos — „sugrįžimas“, „pakartojimas“). Riturnelė galėjo dažnai kartotis, ja arija prasidėdavo ir užsibaigdavo. Šiuo motyviniu teminiu kompleksu, kaip išeities tašku, rėmėsi kūrinio arba atskiros jo dalies konstrukcija. Panašias atramas turėjo ir *concerto grosso*, tačiau nuosekliai riturnelinę formą plėtojo XVIII amžiaus pirmosios pusės solinis koncertas.

Nūdienėje muzikologijoje ši forma dar buvo vadinama „koncertine“ (1920 metais tokį pavadinimą pasiūlė A.

---

[154] Tolesnė *concerto grosso* atšaka — vadinamoji „koncertinė simfonija“.

Halmas, vėliau jį palaikė J. Cholopovas), arba „moduliaciniu rondo“ (S. Skrebkovas). Tačiau tiksliausias, atrodo, anksčiau pateiktas riturnelinės formos terminas, akcentuojantis kaip pagrindinį principą „kontrastą, užsklęstą pakartojimu“ (V. Cukermano apibūdinimas). Tik būtų neteisinga, man regis, traktuoti riturnelę kaip pagrindinę partiją, o koncertinius epizodus — kaip šalutinės partijos variantus: barokiniam koncerte dar nebuvo susiformavęs teminis bicentrizmas (V. Konen terminas), kuris klasikiniame sonatos *Allegro* įgavo formą lemiančio faktoriaus reikšmę.

Kuperenas kūrė kupletinės formos pjeses klavesinui: refrenas likdavo nepakeistas, o kupletai (jų skaičius neribojamas) tematiškai su juo nesisiedavo. Todėl kupletinėje formoje galima įžvelgti rondo požymius. Kitoks *tutti* ir *soli* santykis baroko epochos koncertuose: riturnelė ir soliniai epizodai Bacho (kiek mažiau — Vivaldžio) kūriniuose savo motyvais susieti, ir jeigu supriešinami, tai greičiau faktūriškai, skambėjimo pobūdžiu, o ne tematiškai. Be to, moduliacijų yra ne tik šiuose epizoduose, bet ir riturnelių pakartojimuose. Kaip teminis darinys, riturnelė yra stabilus, nekintantis formos elementas, o koncertavimui skirti epizodai — kaitūs, nestabilūs.

Nurodytas ekspozicinių (riturnelėje) ir plėtojimo (solisto partijoje) padalų santykis iš dalies atitinka panašių padalų santykį fugoje, kur *c. f.* dėstymas kaitaliojamas su intermedijomis. Tačiau genetiniu požiūriu koncerto — su jo aiškiai pabrėžtu homofoniniu pagrindu — formavimasis iš esmės skyrėsi nuo ankstesnės kontrapunktinės rašybos manieros. Reikia pasakyti, kad Bachas koncertinį principą perkėlė į savo fugas, ypač į didžiąsias, parašytas vargonams arba chorui (su instrumentais ar be jų), ir tada išryškėjo galimybė priartinti *c. f.* pakartojimus prie *tutti,* o intermedijas — prie solinių epizodų. Tačiau koncerto žanras turi specifinių ypatumų: nusistovėjo tradicinė jo trijų dalių kompozicija su iš anksto nustatyta kiekvienos dalies dramaturgine funkcija.

Veiksmingiausia pirmoji dalis, išsiskirianti kontrastais, muzikavimo netikėtumais, kas iš dalies primena greitai besirutuliojančią operos spektaklių intrigą. Ir kuo daugiau

tokių netikėtumų — o riturnelė skambėdavo keturis ar penkis kartus,— tuo labiau didėjo būtinybė suapvalinti „veiksmą“ — įtvirtinti paskutinį, apibendrinantį riturnelės pakartojimą. Taip pamažu kristalizavosi struktūriniai repriziškumo požymiai.

Antrojoje dalyje refreno-reprizos funkciją atlikdavo ją įrėminanti riturnelė, kuri galėdavo įsibrauti ir į solisto „monologą“. Pirminiu pavyzdžiu buvo operos arija, kurios dėstymo maniera — deklamuojamai pakili arba dainінga, plataus alsavimo. Bachas čia perteikia ekspresyvias, dramatiškas, net ekstatiškas būsenas. Plėtojimas dažniausiai „banguotas“.

Trečioji dalis vėl grindžiama riturneline forma. Judėjimo pagrindas — nekintantis „spyruoklinis“ žingsnis, dažnai šokio pobūdžio, primenantis virtuozinę pasažinę žigą. Kvancas rašė (1752), kad „paskutinioji dalis turi ryškiai skirtis nuo pirmosios ne tik pagal manierą ir prigimtį *(Art und Natur)*, bet ir pagal tempą *(Zeitmass)*. Kuo pirmoji dalis rimtesnė, tuo linksmesnė, humoristinė turi būti paskutinioji“. Jis nurodė ir atskirų dalių trukmės santykį: pirmoji trunka penkias minutes, antroji — penkias arba šešias, trečioji — tris ar keturias. Bacho muzikos plėtojimas neskubus, todėl šias proporcijas kartais tekdavo griauti; bet jis išlaikė antrosios dalies kaip kūrinio centro reikšmę ir suteikė šiai daliai gilią vaizdinę prasmę.

Tačiau pats muzikavimo pobūdis buvo kitoks negu klasikiniame Mocarto ar juolab Bethoveno tipo „vieniškame“ koncerte: solistas ir orkestras nebuvo priešinami vienas kitam, įkūnijant „individualų asmeninį“ ir „kolektyvinį“ pradus (plg. solisto ir orkestro „grumtynes“ Bethoveno IV koncerto fortepijonui antrojoje dalyje arba jo V koncerto pirmosios dalies temų plėtojimo epizode). „Koncertistas“ ir „ripienistai“ ne tiek varžėsi, kiek pakaitomis — kaip lygiateisiai dalyviai — užleisdavo vienas kitam teisę išsiskirti, grojant kartu. „Abi garsų grupės,— subtiliai rašė Šveiceris,— viena su kita įtemptai sąveikauja, išsiskiria, kad vėl susijungtų,— ir visa tai diktuoja nesuvokiama meninė būtinybė. Tai, kas nutinka temai, besikeičiančiai šių jėgų poveikyje (turima omeny riturnelė ir iš jos

išplėtoti motyvai.— *M. D.*), ir yra, apskritai imant, koncertas"[155].

Kaip matome, barokinis koncertas nebuvo tiesioginis „vieniškojo" pirmtakas, tačiau trijų dalių ciklo prototipu tapo jis. Ikiklasicistiniai bruožai ryškėjo ir kai kuriuose plėtojimo momentuose, ir solisto partijos „išgražinimuose", kuriuos Kvancas laikė būtinais, ypač prieš paskutinį riturnelės pakartojimą pirmosios dalies arba finalo pabaigoje; tai — būsimosios kadencijos prototipas. Tokia kadencija yra prieš sąlygišką „reprizą" išplėtotoje penktojo „Brandenburgo koncerto" pirmojoje dalyje, kur, varžydamiesi su klavesinistu, solo partijas groja smuikininkas ir fleitistas; iš esmės tai istoriškai pirmas klavyrinis koncertas (plg. ir analogišką dalį iš Bacho klavyrinio koncerto *d-moll*). Toliau Kvancas nurodė, kad pirmoji dalis turi prasidėti „puikia, visus balsus aprėpiančia riturnele", ir kad „riturnelės geriausios muzikinės idėjos, jas išskaidžius, turi prasiskverbti į solisto partiją; bet jam reikia pavesti ir naujas mintis". Tai irgi iš dalies yra vieniškojo koncerto struktūros skaidymo numatymas. Todėl, turint omeny Bacho koncepcijų nepakartojamą savitumą, negalima pamiršti ir jo įžvalgumo, tolesnės žanro raidos numatymo, jau nekalbant, kad jo suformuoti koncertiškumo principai atgimė XX amžiaus neoklasicistinės krypties muzikoje (Stravinskio, Hindemito ir kitų kūryboje).

O kaip istoriškai formavosi barokinis koncertas? Jis atsirado XVII amžiaus devintajame dešimtmetyje. Vėl, kaip ir kituose instrumentiniuose žanruose, toną davė smuiko menas, o pagrindus padėjo italas Dž. Torelis. Toliau koncertas vystėsi sparčiai. Apie 1700 metus T. Albinonis išleido „Šešias simfonijas ir koncertus 5 balsams" (t. y. penkiabalsiam styginių orkestrui) op. 2; šių kūrinių paskutinės dalys — šokio pobūdžio. Lygiagrečiai koncertus smuikui kūrė Vivaldis, tik išleido juos kiek vėliau (op. 3 — 1712). Kaip Korelis anksčiau patobulino *concerto grosso* tipą, Vivaldis panašiai įtvirtino naujo koncertinio ciklo konstrukcijos modelį su labiau išplėtota pirmąja dalim,

[155] Šveiceris, p. 300; pasakyta apie „Brandenburgo koncertus", bet visiškai tinka ir soliniams.

daininga antrąja ir greita trečiąja. Svarbiausi pakeitimai, ko gero, palietė vaizdų sferą: soliniam koncertui Vivaldis suteikė ne tik virtuozinių, bet ir kantileninių bruožų. Išryškėjo kitoks, iki tol užslėptas, o dabar paryškintas emocionalumas, nustebinęs amžininkus vaizdingumu; tai prisidėjo ir prie figūracinės technikos pakeitimo temų plėtojimu. Išsilaisvinęs iš žanro rėmų, koncertinis principas atgaivino senųjų žanrų struktūrą ir vaizdus. Bacho kūrybos evoliucijoje pažintis su Vivaldžio koncertais turėjo svarbų vaidmenį. Ji greičiausiai įvyko dar pirmą kartą, trumpai lankantis Veimare, o sutvirtėjo po 1708 metų, Bachui ten įsikūrus ilgesniam laikui.

Jau kalbėjome, kaip koncertinis principas suteikė šviežumo ir naujų vaizdų Bacho vargoninei muzikai. Primenu, jog Tokata ir fuga *d-moll* bei Tokata *C-dur*, pagrįsta trijų dalių koncertinės kompozicijos tipu, yra sukurtos apie 1709 metus. Tuo pačiu laikotarpiu — ne anksčiau kaip 1708 metais ir ne vėliau kaip 1717-aisiais — Bachas aranžavo šešiolika įvairių autorių koncertų klavyrui ir šešis — vargonams. (Kai kurie tyrinėtojai teigia, kad tai ne Bacho aranžuotės.) Kėteno laikotarpiu, perdirbinėdamas Vivaldžio koncertus, Bachas juos paversdavo savo kūriniais: jo nepatenkino italų meistro homofoninė vienareikšmė faktūra. Muzikos audinį Bachas polifonizavo, sustiprino epizodų ir riturnelės motyvinį variacinį ryšį, išplėtė ir pagilino vaizdų turinį.

Mus pasiekė devyniolika Bacho koncertų vienam, dviem, trims ir net keturiems solistams. Iš pradžių visi jie sumanyti kaip koncertai smuikui, o vėliau buvo perkuriami kitiems instrumentams, daugiausia klavyrui. Melodija tokiais atvejais likdavo beveik nepakeista (tik labiau pagražinama lėtosiose dalyse), prie jos būdavo pridedami kontrapunktiniai balsai ir bosas. Trumpiau tariant, Bachas — kaip ir visur kitur — tirštindavo faktūrą[156]. Paskutinį solinį koncertą jis parašė — tiksliau pasakius, perkūrė — greičiausiai 1735 metais.

Lyginant su amžininkais Bacho koncertų iki mūsų dienų išliko nedaug; Vivaldis jų sukūrė apie 450, Tele-

[156] Visuose soliniuose Bacho koncertuose yra generalboso partija, kurios neturi maždaug pusė Vivaldžio koncertinių kūrinių.

manas — per 150, Kvancas — apie 300, daugiausia fleitai. Užtat kiekvienas Bacho koncertas nepakartojamas, individualus.

Koncertais jis vadino ir kūrinius orkestrui — turiu omeny „Brandenburgo koncertus". Kai kuriuose jų išsiskiria solistai, kituose solistų nėra — tokiais atvejais darosi akivaizdūs abiejų rūšių — koncerto ir *concerto grosso* — požymiai („koncertuoja" vienarūšės sudėties orkestro balsai). Kitam mišriam tipui — šį kartą jungiančiam siuitos ir uvertiūros bruožus — atstovauja, kaip minėta, pirmasis „Brandenburgo koncertas". Tuo tarpu uvertiūros *h-moll* su soline fleitos partija Bachas koncertu nepavadino, nes joje vyrauja siuitos principas. Pagaliau pažymėsime, jog Bacho orkestras nestabilus, o jį sudarantys instrumentų balsai, tarp jų ir koncertuojantys, gali būti pakeisti vieni kitais. Dėl tos priežasties ir atsirasdavo solinių koncertų perkomponavimo galimybė.

Mes susipažinome su vyraujančiais Bacho instrumentinės muzikos žanrais ir jų rūšimis. Skirtingai nuo vokalinės muzikos, tam tikra jos dalis — daugiausia kūriniai klavyrui — to meto specialistams buvo pažįstama. Pavyzdžiui, išliko apie 30 „Gerai temperuoto klavyro" kopijų, 15 — „Chromatinės fantazijos ir fugos" ir t. t. Instrumentinės muzikos kūrinius, išspausdintus Bachui esant gyvam, jau minėjome (žr. p. 137). Svarbiausi jų, tada ne itin išpopuliarėję — keturi „Klavyrinių pratimų" opusai. Šis pavadinimas (sugalvotas ne Bacho: taip pjesių rinkinius kartais vadino ir jo pirmtakai) verčiamas netiksliai: vokišką *Übung* galima traktuoti ir kaip „pratimą", ir kaip „tobulinimąsi", grojant instrumentu. Tačiau pasiūlyti kiti šio pavadinimo vertimo variantai, kaip, pavyzdžiui, „Meninė praktika..." (B. Javorskis) arba „Aukštoji meno mokykla" (L. Roizmanas), atrodo per daug laisvi. Jau greičiau tiktų „Etiudų"[157] pavadinimas (bet ir jis atrodo nepatenkinamas, nes skamba pernelyg moderniai), dar geriau — „Klavyrinė praktika".

---

[157] Beje, šitaip itališkai (*Esercizi*) savo klavyrines sonatas vadino Domenikas Skarlatis.

Tolesnių šio skyriaus skirsnių seka atspindi tam tikrą dėsningumą.

Vargonų muzika — savotiška enciklopedija beveik visų žanrų (išskyrus siuitas) ir rūšių, apie kuriuos anksčiau kalbėjome, nors tai nereiškia, kad ji sudaro Bacho instrumentinio palikimo magistralinę liniją. Toli gražu! Nesu linkęs manyti, kaip Špita ir jo pasekėjai, jog vargonų muzika nulėmė visą Bacho kūrybą: jos poveikis ribotas. Vis dėlto, norint iškelti kai kurias istorines bei teorines problemas, pageidautina pradėti būtent nuo šio skirsnio.

Kitas skirsnis bus skirtas kamerinei instrumentinei muzikai, daugiausia kūriniams smuikui ir violončelei (tiek soliniams, tiek palydimiems klavyro). Suvokti šių kūrinių esmę reiškia pajusti Bacho instrumentinės muzikos kvėpavimą ir pulsą, kuriuos reguliuoja stryko judėjimas. Apie tai gerai pasakė Šveiceris: „Frazuotę ir moduliacijų ypatumus, būdingus styginiams instrumentams, Bachas perkelia į klavišinius instrumentus — būtent čia ir glūdi jo klavyrinio ir vargonų muzikos stiliaus savitumas“. Verta priminti, jog visi soliniai kūriniai styginiams instrumentams sukurti apie 1720 metus, t. y. intensyviausių kompozitoriaus ieškojimų instrumentalizmo srityje (už vargonų muzikos sferos ribų) laikotarpiu.

Maždaug tuo pačiu laiku (galbūt kiek vėliau) suklestėjo Bacho klavyrinė kūryba. Tačiau ne vien todėl ją analizuosime po vargonų ir kamerinės muzikos — tą darysime dar ir dėl to, kad joje susikryžiavo tiek vargonų muzikos, tiek muzikos styginiams instrumentams įtaka. Mintis apie suartėjimą su pastarąja iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti neįprasta, nes mūsų suvokimą formavo plaktukinis fortepijonas, be to, XX amžiaus muzikoje šiam instrumentui pabrėžiami arba lengvi, „plevenantys“ skambesiai, suliejami pedalu (Debiusi, Skriabinas) arba, priešingai, mušamasis pradas (Stravinskis, Bartokas). O Bacho klavyro skambėjimas labiau primena styginių instrumentų tembrą, artimesnį smuikui negu vargonams ir juolab fortepijonui. To meto klavyras ir nūdienis fortepijonas — skirtingi instrumentai ir pagal skambinimo jais manierą, garso išgavimą, tušė; tuo, žinoma, nereiškiame jokių abejonių, kad senoviniam klavesinui skirtas pjeses galima atlikti šiuo-

laikiniu fortepijonu, į kurį, anot I. Braudo, perkelta klavesino „tembrodinaminė dermė“.

Toliau bus kalbama apie kūrinius orkestrui. Uvertiūras tik paminėsime, nes jau buvo analizuojamos siuitos; smulkiau kalbėsime apie „Brandenburgo“ ir solinius koncertus.

Pabaigoje specialiai išskirti penki paskutiniai kūriniai, kuriuos kompozitorius ketino išspausdinti. Atitinkamoje knygos vietoje šis išskyrimas bus motyvuotas.

Reikės apžvelgti daugybę kūrinių. Bendroje apžvalgoje kai kurie liks visai nepaminėti, kitus — nepriklausomai nuo jų meninės vertės — apibūdinsime neišsamiai. Mus turi dominti ne tiek atskiri kūriniai, kiek tie stimulai, kurie paskatino Bachą juos sukurti.

V

VARGONŲ MUZIKA

Bachas — didis vargonų muzikos kūrėjas ir atlikėjas, virtuozas ir improvizatorius. Vargonai lydėjo jį visą gyvenimą, pradedant Eizenachu, kur jis dar vaikas būdamas klausėsi dėdės vargonavimo; vėliau Ordrufe klausėsi savo brolio — Pachelbelio mokinio, Liūneburge — Bėmo, Hamburge — Reinkeno, Liūbeke — Bukstehūdės ir kt. Kaip profesionalas jis jau Arnštate tapo vargonininku, tas pačias pareigas ėjo Veimare. Ėmęsis kito darbo ir atlikdamas kantatas, bažnyčioje nesiskyrė su vargonais, o namie — su portatyvu (t. y. nešiojamais vargonais be klaviatūros kojoms) arba su pedaliniu klavikordu (žr. skirsnį „Klavyrinė muzika“; ten pat — amžininkų atsiliepimai apie Bachą kaip atlikėją). Laikui bėgant, jis vis rečiau koncertuodavo kaip vargonininkas solistas, bet tame pačiame Hamburge, Drezdene arba per vargonų ekspertizes įvairiuose Vokietijos miestuose jį visada lydėjo didžiulis pasisekimas.

Nekrologe pasakyta: „Kol kas niekas negali mums priešpriešiais iškelti nieko, nebent tik teorinę dar labiau patyrusių vargonų ir klavyrinės muzikos atlikėjų egzistavimo galimybę, ir kol ši padėtis nepasikeis, niekas neturės tei-

sės smerkti mūsų už tai, jog drįstame tvirtinti: iš visų kada nors gyvenusių skambinimo klavyru ir vargonavimo meistrų mūsų Bachas buvo didžiausias. Galbūt vienas ar kitas garsus muzikantas labai daug pasiekė, atlikdamas šiais instrumentais daugiabalsę muziką; bet ar jis čia toks pat stiprus (grodamas rankomis arba kojomis), koks buvo mūsų Bachas? Tas, kuris turėjo malonumą klausytis jo ir kitų (ir dar sugebėjo nekreipti dėmesio į prietarus), nepamanys, kad čia keliamas klausimas nepagrįstas. Mažai dėl ko galės prieštarauti, atsakydamas į čia išdėstytus samprotavimus, ir tas, kuris imsis Bacho kūrinių vargonams ir klavyrui, nes Bachas, kaip tai visiems žinoma, grodavo juos pats, ir dar be galo tobulai. Kokie nelaukti ir nauji, kokie išraiškingi, kokie puikūs buvo jo atradimai improvizuojant! Ir kaip tobulai jis juos įkūnydavo! Visi jo pirštai buvo vienodai išlavinti, visi vienodai buvo pritaikyti siekti nepriekaištingiausio atlikimo. Jis sugalvojo tokią patogią aplikatūrą, kad jam nebuvo jokio vargo nepaprastai lengvai ir laisvai įveikti didžiausius sunkumus. Iki jo žymiausi atlikėjai klavišiniais instrumentais Vokietijoje ir kitose šalyse mažai naudojosi nykščiu. Tuo geriau tą darė jis. Dviem kojomis jis galėjo pedalais atlikti tai, ką kitam atlikėjui — toli gražu ne bejėgiam — su didžiausiu vargu pavyksta pagroti penkiais pirštais. Jis ne tik žinojo, kaip elgtis su vargonais, tobulai buvo įvaldęs įvairių registrų jungimo meną, kiekvieną registrą mokėjo panaudoti pagal jo savybes, bet ir puikiausiai išmanė vargonų statybą.“

Laiške Forkeliui Filipas Emanuelis dar rašė: „Vargonų registruotę jis buvo perpratęs kaip niekas kitas. Dažnai vargonininkams keldavo siaubą jo maniera derinti registrus; jie manė, kad taikant tokią registruotę jų vargonams, nieko gero neišeitų, bet vėliau, išgirdę jį vargonuojant, stebėdavosi pasiektu efektu. Šis menas palaidotas kartu su juo. Išbandydamas vargonus, pirmiausia jis juokais sakydavo: „Visų pirma turiu pažiūrėti, ar geri jų plaučiai“,— ir, įjungęs viską, ką tik instrumentas turėjo, imdavo groti visais įmanomais balsais.“

Svarbus liudijimas! Dar kartą grįžkime prie nekrologo, kuriame rašoma: „Jei pasaulyje kada nors gyveno kompo-

zitorius, atskleidęs visą daugiabalsumo jėgą (t. y. parodęs visas jo galimybes.— *M. D.*), tai, žinoma, buvo mūsų velionis Bachas. Jei kada nors buvo muzikantas, meniškiausiai įgyvendinęs praktikoje didžiausias harmonijos paslaptis, tai jis, žinoma, mūsų Bachas. Niekas nesuteikė šitoms, atrodytų, sausoms gudrybėms tiek daug išradingumo ir naujų minčių, kaip jis."

Šie žodžiai, pasakyti apie Bachą apskritai, turi tiesioginį ryšį su jo kūriniais vargonams, kurie jaunesniajai muzikantų kartai — jai priklausė ir Filipas Emanuelis — galėjo atrodyti ir „sausi", ir nestokojantys „gudrybių", nes būtent šioje sferoje genialusis kompozitorius nuosekliai laikėsi senųjų vokiškų tradicijų, nusistovėjusios žanrų hierarchijos. Kūriniuose vargonams jis užbaigė šias tradicijas, praturtindamas jas naujais vaizdais ir naujomis kompozicijos priemonėmis, atlaikiusiomis amžių bandymą.

Vargonų muzikos srityje ypač vaisingi buvo Veimaro metai, kai įvyko galingas kūrybinės energijos protrūkis. Būtent čia, Veimare, susiformavo Bacho vargonų muzikos stilius. Vėliau jis patyrė modifikacijų, bet jo esmė ir vargonų muzikos žanrai liko nepakitę, kultivuojami iki ketvirtojo dešimtmečio vidurio. O paskutinę kūrybos „dekadą" Bachas naujai peržiūrėjo, ką buvo sukūręs,— redagavo, rengė spaudai, pagrindinį dėmesį skirdamas choralo išdailoms.

Kaip formavosi jo vargoninis stilius? Atsakyti sunku, nes daugelis ankstyvųjų kūrinių dingo, o chronologinė kūrinių atribucija ne visada tiksli, greičiau apytikrė. Tačiau netenka abejoti, kad dar Liūneburge, o vėliau Arnštate jis ne tik improvizavo, bet ir užrašinėjo savo kūrinius[158]. Ir vis dėlto susidaro gana miglotas vaizdas: pavyzdžiui, iki mūsų neišliko choralo išdailos, kurios savo įmantrumu glumino Arnštato miesčionis; mums žinomos išdailos sukurtos ne anksčiau kaip 1714 metais (žr. „Vargonų knygelę"), kai Bachas vargonininkas įkopė į šlovės zenitą. Aišku viena: baigiantis XVIII amžiaus pirmajam dešimtmečiui, jis susintetino savo tiesioginių pirmtakų pa-

---

[158] Greičiausiai dar Liūneburge sukurti preliudai ir fugos BWV 531, 551, o Arnštate — 549, 532, 533, 550. Bet jų išliko daugiausia kopijos.

siekimus. Iš Bukstehūdės perėmė pakilią patetiką, dramatinį polėkį, virtuoziškumą (be kita ko — pedalų technikos srityje), laisvą improvizacinį tokatinių, motorinių ir polifoninių, fuginių kompozicijos padalų derinį; iš Pachelbelio — fugečių jungimo motetinį principą, išlaikant motyvinį jų ryšį; iš Bėmo — *c. f.* papuošimą melizmomis, sudėtingą kontrapunktinių balsų ornamentą, variaciškumą ir t. t. Neužmirškime ir tiems laikams naujo koncertinio principo poveikio — jis atnaujino Bacho vargonų muzikos vaizdus ir skambėjimo pobūdį.

Keturios pagrindinės jos žanrų rūšys sutinkamos visam kompozitoriaus kūrybos kelyje. Tai — choralo išdaila; *Triosatz* („trio“, tribalsis išdėstymas) kaip ypatinga kūrinių rūšis — nebūtinai susieta su choralu; dvidalis preliudo (tokatos) ir fugos ciklas; pasakalija (vienintelis, tačiau unikalus Bacho kūrinys!). Šias rūšis apžvelgsime atskirai, nors chronologiškai ir stilistiškai jos neatsiejamos.

Bachas, suprantama, atsižvelgė į choralo išdailų funkcinę liturginę paskirtį, tačiau žiūrėjo į jas ne kaip į nepretenzingus preliudus, lydinčius parapijiečių giedojimą, arba interliudus tarp giesmių, bet kaip į pjeses, turinčias savarankišką meninę vertę. Taip jos ir įsitvirtino nūdienėje mūsų vargonininkų koncertinėje praktikoje.

Jau kalbėjome, kad Bacho choralo išdailos vargonams, nors ir atrodo tradicinės, pasižymi kontrapunkto ir harmonijos naujovėmis; pastarojoje paprastai išlaikoma, kaip tada buvo sakoma, *durezza e ligature* maniera su „šiurkščiomis“ slinktimis ir užlaikymais, kurie turėjo sustiprinti kūrinio vaizdų ekspresiją. Neretai išdailoms jis parinkdavo jau anksčiau panaudotą choralą, ir kiekvieną kartą įkūnydavo jį skirtingai, pateikdamas kontrapunktų variantus *c. f.* melodijai[159]. Iš daugybės išdailų Bachas sudarė keturis rinkinius (juose apie 90 kūrinių), kurių du liko nebaigti, kiti du išleisti jam gyvam esant.

Ankščiausias iš šių rinkinių — „Vargonų knygelė“, sudaryta, kaip dabar įrodyta, apie 1714—1716 metus; liko

---

[159] Tarp negausių choralinių partitų reikšmingiausios yra „Kanoninės variacijos kalėdų giesmės tema“ (1747); jos apibūdinamos paskutiniame skyriaus skirsnyje.

tik nebaigtas jos rankraštis. Choralų pavadinimų autografe, rašytame jau Kėtene, nurodyta, jog rinkinys sumanytas kaip vadovas „pradedančiam vargonininkui“ ir skirtas pamokymui, kaip invencijos — klavyristui. Vis dėlto lieka neaišku, koks šio sumanymo galutinis tikslas: ar jis buvo ruošiamas kaip mokymo priemonė mokiniams, ar rengiamas spaudai (pastarasis atvejis mažai tikėtinas). Nesuprantama ir tai, kodėl Bachas, plačiai užsimojęs, darbą nutraukė.

Į rinkinį buvo numatyta įdėti choralus visoms bažnytinių metų šventėms (proginius — *in tempora*) bei tikėjimo choralus. Pirmiesiems Bachas išrašė 60 choralų pavadinimų, o sukūrė (pradedant adventu ir baigiant velykomis) 36; antriesiems parinko 104 pavadinimus, bet sukūrė tik 10. Vadinasi, iš viso — 45 pjesės, kurių viena pateikiama dviem variantais. Choralai buvo atrinkti iš tais laikais paplitusių giesmių rinkinių: kokia eilės tvarka jie buvo surašyti, tokia Bachas ir išdėstė „Vargonų knygelėje“. Grynai muzikinės „ašies“ čia nėra — pjesės išdėstytos ne pagal didėjantį sunkumą. Prototipas visur tas pats: chorinis „bendruomeninis“ choralas, gausiai sutinkamas ir religinėse kantatose bei pasijose su vokalinius balsus dubliuojančiu instrumentiniu pritarimu *(colla parte)*. *C. f.* skamba viršutiniame, soprano balse, nėra jo imitacinio paruošimo *(Vorimitation)* ir intermedinių „protrūkių“, skambant *c. f.*; pastarasis, išskyrus keturis kūrinius, melizmomis neišpuoštas. Tokios yra šios trumpos instrumentinės pjesės, kurių polifoninė sandara, lyginant su vokaliniais kūriniais, sudėtingesnė, rafinuota[160].

Chronologiškai toliau seka 1739 metais išleisti „Klavyriniai pratimai“ op. 3, kuriuose yra 21 išdaila (o iš viso — 27 pjesės). Galima spėti, jog tai, ko Bachas nebaigė pirmajame rinkinyje, padaryta čia. Bet sumanytas jis visai kitaip.

Paantraštėje nurodoma, kad rinkinyje pateikiami įvairūs *Vorspiele* (preliudai) katekizmo ir kitomis temomis yra

---

[160] Šių pjesių meninė vertė neginčytina, tačiau Šveiceris (p. 208), pavadindamas jas „muzikinės kalbos žodynu“, pernelyg iškėlė jų reikšmę.

skiriami „mėgėjams ir ypač panašių dalykų žinovams". Mėgėjams greičiausiai skirti trumpi choralai, o žinovams — ilgos išdailos. Galimas daiktas, jog trumpieji choralai galėjo būti atliekami klavyru kartu su pabaigoje pridėtais keturiais Duetais, kurių stilius primena dvibalses invencijas; kitos „mėgėjiškos" pjesės kartais panašios į žigas iš klavyrinių siuitų (dvi pjesės) arba klavyrines „prancūziškas uvertiūras" (viena pjesė). O ilgos išdailos, kuriomis prasideda rinkinys, kaip ir jį įrėminantys preliudas ir fuga *Es-dur* (BWV 552), aišku, skirtos atlikti vargonais.

Iki šiol mokslinėje literatūroje netyla diskusijos dėl šio rinkinio sumanymo ir dėl to, kodėl kūriniai neįprastai jame išdėstyti (žr. apie tai paskutiniame šio skyriaus skirsnyje). Bet neabejotina, kad nėra jokio pagrindo vadinti šį rinkinį „mišiomis", kaip reklamos tikslais daro nūdieniai vargonininkai, nes iš dvidešimt vienos išdailos tik devynios atitinka nusistovėjusią vokiškų pamaldų praktiką[161]. Be to, maždaug pusė išdailų yra labai ilgos ir apskritai negalėjo būti panaudotos to meto liturgijoje.

Tad kodėl Bachas išleido šį rinkinį? Atsakymas akivaizdus: jis norėjo pateikti didelių ir mažų choralo išdailų variantų pavyzdžius. Kaip ir „Vargonų knygelė", rinkinys skirtas pamokyti, pademonstruoti vaizdų įkūnijimo meistriškumą. Bet tikslai skirtingi: „Knygelėje" — didaktiniai (vargonavimo mokymo modeliai), o čia matome meno kūrinius, skirtus ir mokymuisi, ir dvasios pakylėjimui — *Gemütsergötzung*. Dabar manoma, kad ir šio rinkinio didžioji dauguma išdailų yra iš Veimaro laikotarpio (ruošiant spaudai, jos buvo naujai suredaguotos). Šie samprotavimai dar labiau patvirtina mūsų mintis apie „Vargonų knygelės" išdailų ir „Klavyrinių pratimų" tarpusavio ryšį.

Trečiasis rinkinys, išleistas 1747 metais, žinomas „Šiūblerio choralų" antrašte; jiems atiteko Tiuringijos vargonininko ir leidėjo, Bacho mokinio J. G. Šiūblerio vardas. Tituliniame lape rinkinys pavadintas „įvairių stilių cho-

---

[161] *Kyrie* ir *Allein Gott in der Höh sei Ehr'* („Garbė dievui aukštybėse") — lotyniškos *Gloria* vokiškas variantas.

ralais", jame tėra šeši kūriniai. Penki iš jų — arijų ir duetų iš Bacho kantatų choralų tekstais aranžuotės vargonams[162]. Šiose žaviose miniatiūrose (populiari pirmoji, *Es-dur*) vyrauja *Trio* faktūra, kur du viršutiniai „koncertuojantys" balsai priešinami bosui. Šia technika parašytos ir kai kurios pjesės iš ketvirtojo rinkinio.

Šį, paskutinį choralo išdailų rinkinį, Bachas rengė spaudai gyvenimo pabaigoje, keli mėnesiai prieš mirtį, o išleistas jis buvo jau po Bacho mirties „Aštuoniolikos choralų" pavadinimu; bet iš tikro jam priklauso 17 išdailų.

Penktojo dešimtmečio pabaigoje, tvarkydamas rankraščius, Bachas sudėjo juos į aplankus. Viename jų — kompozitoriaus atrinkti kūriniai vargonams. Ant viršaus gulėjo tuo laiku jau žinomų šešių sonatų autografas, toliau — 17 choralų kartu su „Kanoninėmis variacijomis kalėdų giesmės tema" (irgi neseniai išleistos, bet variacijų sekoje buvo pakeitimų), o apačioje, atskirai, gulėjo choralas, kurį apakęs Bachas diktavo savo mokiniui ir žentui Altnikoliui. Būtent šis choralas ir buvo vėliau savavališkai pridėtas prie anų septyniolikos, nors muzikos pobūdžiu ir stilium jis niekaip prie jų netinka[163].

Šio rinkinio paskirtis tokia pati, kaip ir „Klavyrinių pratimų",— parodyti puikius meninio meistriškumo pavyzdžius,— tačiau šį kartą jis skiriamas tik „žinovams". Vyrauja didelės apimties išdailos, beveik fantazijos, nes labai puošnus *c. f.* traktuojamas laisvai, o intermedijos ilgos. Tačiau neaiškus išdailų išdėstymo principas, kaip neaišku ir tai, kiek iš viso jų turėjo būti galutinai suredagavus. Pagrindą sudaro ta pati, Veimaro laikais sukaupta medžiaga[164]. Perrašinėdamas Bachas kai ką tai-

---

[162] Pjesė Nr. 1 — iš kantatos Nr. 140; Nr. 3— iš Nr. 93; Nr. 4 — iš Nr. 10; Nr. 5 — iš Nr. 6; Nr. 6 — iš Nr. 137; antrojo numerio pirminis šaltinis nežinomas.

[163] Paprastai išdėstytas „priešmirtinis" choralas greičiausiai paimtas iš „Vargonų knygelės", tačiau iš dalies naujai suredaguotas.

[164] Kūrinių kopijos išliko J. G. Valterio ir Bacho mokinio Veimare J. T. Krebso archyvuose (pastarojo sūnus mokėsi pas Bachą Leipcige ir buvo vienas mylimiausių ir labiausiai ištikimų jo mokinių).

sė — retino arba tirštino faktūrą, tikslino artikuliaciją, plėtojo *c. f.* melodiją ir t. t. Rankraštyje galima pastebėti, kaip sulig kiekviena pjese silpnėjo Meistro ranka. Paskutiniąsias dvi išdailas (BWV 666 ir 667) užrašė Altnikolis.

Tiek šiame rinkinyje (Nr. 5, 10, 14), tiek ankstesniuose sutinkami „trio". *Triosatz* (trijų sluoksnių faktūra) — sena vokiečių vargonų muzikos tradicija: du viršutiniai, šviesūs ir ryškūs balsai derinami su sodriu „pedalinio" boso skambesiu. Trio techniką Bachas išplėtojo iki didžiausio tobulumo, perėmęs itališkų trio sonatų patirtį; pastarosiose melodizuoti viršutiniai balsai priešinami harmoninei boso atramai. Šiems motyvų susietiems balsams Bachas suteikdavo koncertinį pobūdį, o bosui pavesdavo savarankišką teminę liniją. Palyginus, pavyzdžiui, Pastoralę *F-dur* BWV 590 (parašyta greičiausiai dar Arnštate) su Trio *d-moll* BWV 583 (sukurtas arba Kėtene, arba 1725 metais; jame panaudota senovinės nyderlandų dainos melodija), galima įsitikinti, kaip pasikeitė kompozitoriaus braižas: nuo boso reljefiškiau ėmė skirtis glaudžiai susipynę melodiniai balsai, sudarydami su juo savotišką „duetą". Nors kontrapunktas ir nušlifuotas, ryškiai matyti homofoniniai, ikiklasicistiniai bruožai, kurie pastebimi ir kai kuriose vokalinėse arijose su obligatiniu instrumentu iš Leipcigo laikotarpio kantatų.

Tai pasakytina ir apie šešias sonatas vargonams (sukurtas 1730, o gal ir 1727 metais), kurias, nūdienos supratimu, dėl jų trumpumo ir paprastumo reikėtų vadinti sonatinomis. (Nekrologe jos pavadintos *Sechs Trio.*)

Bet kiek šiame paprastume emocinio atvirumo, grakštumo, betarpiško gyvumo! Ciklai trijų dalių, kas rodo ryšį su instrumentinio koncerto žanru. Tačiau dėl nenutrūkstamo tribalsio judėjimo *tutti—solo* kontrastas sušvelnintas. Intensyvesnis viršutinių balsų dialogas lėtosiose dalyse.

Toliau apžvelgsime kūrinius, kurie koncertų salėse skamba netgi dažniau už klavyrinius. Turiu omeny jo kūrybos viršūnę — dvidalį preliudo ir fugos ciklą. Primenu: iš pradžių tai buvo vientisas (Bukstehūdės tipo) tokatos ciklas, kuriame virtuozinius motorinius epizodus keitė

fuginiai. Kartais, dažniausiai ankstyvuoju laikotarpiu, tokata Bachas vadino preliudą ir fugą. Išimtis — trijų dalių tokata *C-dur*, BWV 564 (apie 1709 m.). „Tokatinė“ tikrąja žodžio prasme yra pirmoji dalis su įspūdingomis improvizacinėmis kadencijomis pedalais; antroji dalis — *Adagio* — primena smuiko solo itališkuose koncertuose, bet pabaigoje it sprogimas prasiveržia tipiškas vargonams dramatizmas; trečioji dalis — skerco pobūdžio fuga. Žinomoje tokatoje *d-moll* (apie 1709 m.) išliko schemos reliktai: preliudas — fuga — postliudas; pastarasis tematiškai ir faktūriškai siejasi su preliudu, bet skamba glaustai, kaip fugos koda. Kitoks preliudo ir fugos santykis tokatoje *F-dur*, BWV 540,— greičiausiai todėl, kad ciklo dalys sukurtos ne tais pačiais metais: preliudas (parašytas Kėtene) yra puikus išplėtotos „pedalinės“ tokatos pavyzdys, o fuga (apie 1716 m.), kurios *c. f.* „zigzagu“ slenka žemyn, tematiškai su juo nesusieta. Kituose kūriniuose preliudą Bachas kartais vadino fantazija.

Iš ankstyvųjų kūrinių išskirsiu jaunatviško žvalumo ir įkarščio kupiną preliudą (tiksliau — trijų dalių tokatą) ir fugą *D-dur*, BWV 532; šis kūrinys parašytas arba Arnštate, arba kartu su tokata *d-moll*. Fugą užbaigia koda, kurioje, pasitelkus virtuozinį blizgesį, vėl pabrėžiamas tvirtas, trigarsiu paremtas preliudo harmoninis pagrindas[165]. Apie 1709 metus buvo sukurtas pluoštas puikių, išradingų ir gaivių kūrinių vargonams. Tarp jų — preliudas ir fuga *a-moll*, BWV 543, „išausti“ iš nenutrūkstamo šešioliktinių srauto tarsi *perpetuum mobile*, besiveržiantis į begalinius tolius; prieš pabaigą — vėl virtuozinės kadencinės pedalų slinktys ir virtuozinis blizgesys. Po keleto metų, bet ne vėliau kaip 1716-aisiais, prie išvardytų kūrinių prisidės dar kiti ciklai, tarp jų — minėtoji „pedalinė“ tokata *F-dur*.

Tuo laikotarpiu Bacho vargonų muzikos stilius galutinai susiformavo. Anksčiau pareikštus samprotavimus apie dvidalių vargoninių ciklų skirtumą nuo analogiškų kūrinių klavyrui dabar papildysime; šie samprotavimai bendro

---

165 Postliudo požymiai išlieka ir kai kuriuose vėlesniuose Leipcigo laikotarpio cikluose, pavyzdžiui, fugose *d-moll*, BWV 535 ir *C-dur*, BWV 547.

pobūdžio, todėl, žinoma, galimi individualūs nukrypimai nuo tipinių dėsningumų.

1. Vargoniniuose kūriniuose glaudesnis preliudo ir fugos ryšys; fugos *c. f.* neretai formuojasi preliudo motyvuose[166].

2. Klavyriniuose cikluose prasmės centras yra fuga, o vargoniniuose labiau išplėtoti preliudai (žr., pavyzdžiui, preliudo ir fugos *e-moll*, BWV 548, arba *Es-dur*, BWV 552 santykį laiko požiūriu), bet ir juose fugos kaip ciklą užbaigiančios ir įtvirtinančios tezės funkcija išlieka.

3. Įtvirtinančios pabaigos funkcija ryškiai išreikšta ir preliude, ir fugoje; svarbus vaidmuo tenka tiek galingam pedalo skambėjimui, tiek ryškiai žėrinčioms, virtuozinėms improvizacinėms aukšto registro balsų kadencijoms. Dėl to padidėja kodų reikšmė (klavyrinėse fugose jų vaidmenį paprastai atlieka stretos).

4. Ryšium su vargonų skambesio specifika padidėja akordinių vertikalių vaidmuo; jos žymi patetikos „kaupimą“ kulminacinėse zonose arba „protrūkius“, deklamacines pauzes be perstojo, nenutrūkstamai plėtojamame judėjime. (Šios „vertikalės“ nebūdingos, rašant „trio“ maniera.) Kartais vartojami net septynių aštuonių garsų akordai, pasiekiant maksimalią skambesio jėgą; akordus neretai nutraukia kadencija, grindžiama sumažintu septakordu arba neapolietišku sekstakordu. Visa tai — orátoriškos patetikos pasireiškimas.

5. Vargonai skambėjo ne mažoje patalpoje, o po didingais bažnyčių skliautais su jų erdviniu akustiniu rezonansu, todėl oratoriškas pakilus kūrinių stilius, sąlygojamas vargonavimo galimybių, reikalavo išplėtotų formų, koncertinio principo panaudojimo. Šiuo požiūriu pažymėtini preliudai, kuriuose dažniausiai sutinkama forma, ar-

---

[166] Tokį tematinį GTK preliudų ir fugų ryšį bandė rasti nūdienis vokiečių kompozitorius ir muzikologas J. N. Davidas (žr.: *David J. N.* Das Wohltemperierte Klavier: Der Versuch einer Synoptie.— Göttingen, 1962). Jo pastebėjimuose nemaža vertingų dalykų, bet dar daugiau spekuliatyvumo. Tas pats autorius palygindamas analizavo dvibalsių ir tribalsių invencijų temas (*David J. N.* Die dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach.— Göttingen, 1959).

tima riturnelinei; tokių preliudų yra devyniuose cikluose, sukurtuose Leipcige pradedant maždaug 1724—1725 metais. (Paskutinis, ne toks didelis kūrinys — preliudas ir fuga *C-dur*, BWV 546 — datuojamas 1744 metais.)

Tačiau iki Leipcigo buvo Kėteno laikotarpis. Kartais tenka skaityti, esą per penkerius šešerius ten praleistus metus Bachas atitolęs nuo vargonų muzikos. Iš tiesų, miesto bažnyčios vargonai buvo ne per geriausi, tarnybinių pareigų rėmuose kompozitorius negalėjo pasireikšti kaip vargonininkas, bet namuose jis turėjo ir pozityvą, ir pedalinį klavikordą. Yra žinoma, jog Kėtene jis sukūrė ir trio *d-moll*, ir trečiosios sonatos vargonams pirmąją dalį (ji yra GTK I tomo eskizuose), ir, galimas daiktas, keletą kitų kūrinių. Ar ne Kėtene buvo užbaigta pasakalija *c-moll*? Ruošdamasis 1720 metų kelionei į Hamburgą, Bachas turėjo ten pademonstruoti aukščiausią atlikėjo meistriškumą, bet ar būtų galėjęs — nors ir genialus — tai padaryti be atkaklaus, sistemingo darbo? Dar Špita įtikinamai įrodė, jog būtent šiai kelionei Bachas sukūrė šedevrą — preliudą (fantaziją) ir fugą *g-moll*, BWV 542. Šis ciklas pagrįstai lyginamas su kitu Bacho šedevru — „Chromatine fantazija ir fuga" klavyrui, kurios pirminis variantas irgi datuojamas tais pačiais 1720 metais. Abi fantazijos stebina harmonijos drąsa ir improvizacijos laisve. Chromatika persmelkia ir preliudo audinį, ir fugos *c. f.*, jų plėtojimas išmargintas enharmonizmų. Pažymėtina, kad romantinio atspalvio ciklas vargonams užbaigiamas ne mažorine tonacija, kaip Bachui įprasta, o minorine (žr. taip pat ankstyvąją tokatą *d-moll*).

Iš Leipcige sukurtų ciklų sunku atiduoti pirmenybę kuriam nors vienam — tokie jie tobuli ir nepakartojamai individualūs. Todėl trumpai paminėsime tik kai kuriuos iš jų.

„Dorinis" preliudas (tokata) ir fuga, BWV 538 (preliudas greičiausiai sukurtas Kėteno laikotarpiu, o fuga — baigiantis Veimaro metams), yra vienas įspūdingiausių Bacho kūrinių dėl dinaminės ekspresijos. Nusileisdama „pedalinei" tokatai pagal tolydžio paryškinamą judėjimą „bangomis" ir būdama kompaktiškesnė, „dorinė" tokata yra kitokios sandaros: keturiskart skambanti riturnelė pa-

ryškinta trim motyviškai su ja susietais epizodais. Koncertiškumo bruožai būdingi ir fugai: nepaisant sudėtingo balsų susipynimo ir ištisinio plėtojimo, keturiskart skambąs *c. f.* primena riturnelę. Aštuonių taktų fugos tema nulieta it skulptūra: ji tarsi pakopomis, su užlaikymais stiebiasi ir, įveikdama kylančio judėjimo inerciją, vėl su užlaikymais nusileidžia į toniką; du išlaikyti kontrasiužetai be paliovos lydi *c. f.*

Keturios riturnelės, kurių dialoge girdėti dviejų orkestrų ar chorų skambesys, ir vėlei trys epizodai sudaro didingą preliudo *c-moll*, skambančio prieš trumpesnę fugą, kompoziciją (BWV 546). Gamų pobūdžio slinktys glaudžiau susieja preliudą ir fugą *C-dur*, BWV 545 (fuga homofoninės sandaros; jos *c. f.* primena GTK I tomo fugos *C-dur* temą).

Prie geriausių Bacho kūrinių priklauso ir ciklai *h-moll* bei *e-moll*, BWV 544 ir 548. Pakanka pažvelgti į preliudo *h-moll* pagrindinės teminės medžiagos melizmatinį natų piešinį, ir iškart atmintyje iškyla arija *Erbarme dich* iš „Pasijos pagal Matą". Panašumas neatsitiktinis: tonacijai *h-moll* Bachas paprastai suteikia „pasijos" charakterį (plg. fugą *h-moll* iš GTK I tomo arba Mišių *h-moll* dalis, parašytas ta tonacija). O tonacija *e-moll* vargonų preliude ir fugoje BWV 548 asocijuojasi su tos pačios pasijos įžanginio choro begaline širdgėla arba Mišių *h-moll Crucifixus*. Preliudo pradžia gimininga vokalinei arijai; nuo penkto takto įvedamas antras teminis elementas; jų susipynimas tampa dvylikos taktų „riturnele"; po to prasideda naujas epizodas, vėliau dar vienas, kitas. Preliudo struktūros schema tokia: *ABACBA*. Ilga fuga — viena sunkiausių atlikėjams — yra labai sudėtingos struktūros dėl įsibraunančių į ją tokatinių momentų bei būdingo jai koncertiškumo.

Koncertinio stiliaus bruožai dar ryškesni tarsi iškilmingai žengiančiame, akinamos šviesos kupiname preliude *Es-dur* iš „Klavyrinių pratimų" op. 3 (BWV 552). Prisiminkime, kad trys bemoliai tradiciškai Bacho suvokiami kaip teologinės trejybės simbolis. Šios tikėjimo dogmos nutviekstas labai išplėtotas preliudas, jo beribė garsų erdvė. Punktyrinės prancūziškos uvertiūros dvasia parašyti

galingi 32 taktus apimančios „riturnelės“ akordai; jį skamba keturiskart, pakaitomis su epizodais, panašiais į fugų intermedijas. Viso preliudo schema — *ABACABCA*. Varijuojami pakartojimai suvokiami kaip šios, metaforiškai kalbant, garsų katedros konstrukcijos skliautai. Trejybės simbolis sąlygoja ir neįprastą fugos struktūrą. Tiesą sakant, viena po kitos skamba trys nedidelės, tematiškai tarpusavyje nesusietos fugos, kurias jungia *Es-dur* tonacija. Pirmoji parašyta *alla breve* metru, *stile antico* chorinės polifonijos maniera (plg. fugą *Es-dur* iš GTK II tomo); antroji fuga veržli, judri, keturbalsė; trečioji fuga, kaip ir pirmoji, yra penkiabalsė ir primena energingą žigą. Džiūgaujantis finalas atgaivina preliudo monolitinės vienovės bruožus.

Ir pagaliau pasakalija *c-moll* (1716—1717), kartu ir didinga, ir dramatiška. Ją sudaro 20 variacijų aštuoniatakte boso tema, kurios užbaigiamos fuga; fugos *c. f.*— pasakalijos temos fragmentas.

Vargonai su jų kojine klaviatūra užvis patogiausi ostinatiniam bosui atlikti. Todėl tiesioginiai Bacho pirmtakai ne kartą atidavė duoklę vargoninės pasakalijos žanrui; tiesa, tarp pasakalijos ir čakonos kokių nors skirtumų jie nematė (vėliau juos aptiko Špita, Šveiceris ir kai kurie kiti tyrinėtojai[167]). Pavyzdžiui, Valteris (1708), neminėdamas pasakalijos, apie čakoną rašė taip: „Keturių, penkių, šešių ar aštuonių taktų apimties bosas visą laiką kartojasi, o kiti balsai varijuojami.“ Du genialūs Bacho kūriniai rodo kitokius skirtumus: čakona smuikui solo laisvesnės struktūros, improvizaciškesnė, o vargoninės pasakalijos išdėstymą daugiausia lemia majestotiškas žingsnis. Beje, tokį skirtumą galėjo sąlygoti specifinės galimybės pačių instrumentų, kuriems šie šedevrai parašyti.

Variacijos neatskirtos viena nuo kitos, bet grupuojamos poromis arba po tris, jas vienija ritmas, faktūra, figūracijos. Artėjant prie kulminacijos, judėjimo ir skambėjimo pobūdis keičiasi vis ryškiau. Pasakalijoje dvi plėtojimo fazės.

---

[167] Pasakalijoje ostinatinė tema esą pavedama tik bosui, o čakonoje — ir kitiems balsams.

Pirmose dviejose variacijose bosą tarsi sudvejina kiti balsai, kintantys intonaciškai, ritmiškai ir harmoniškai. Trečioje—penktoje variacijose lyrinės, dainingos aštuntinės pamažu užleidžia vietą nerimo pilnoms šešioliktinėms, kurios netrukus užvaldo varijuojamų balsų garsinę erdvę. Nuo devintos variacijos pradedama ruošti kulminacija (judėti „ragina" preikto ritminės formulės). Dešimtoje variacijoje garsinę erdvę dar labiau praplečia kylančių ir besileidžiančių oktavinių gamų srautas. Vienuoliktoje variacijoje, tame pačiame audringai šėlstančių oktavų fone ostinatinė tema iškyla į viršutinį akordų sluoksnį. Toliau, temą (šį kartą vienabalsę) pavedus sopranui, faktūra pradeda tirštėti, tamsėti, grįžtama į pradinę toniką. Tokiu būdu pirmoji plėtojimo fazė, turinti savo kulminaciją, apima dešimt—dvylika variacijų. Antrosios fazės pradžią ženklina įtampos susilpnėjimas: faktūra praskaidrėja, keturioliktoje ir penkioliktoje variacijose tapdama dvibalse ar net vienabalse. Tuo reikšmingesnis kojine klaviatūra atliekamos temos skambėjimas šešioliktoje variacijoje. Nuo septynioliktosios prasideda ruošimasis naujai kulminacijai, triolėms „išsibarstant" po visą garsinę erdvę. Aštuonioliktoje variacijoje jas pakeičia akordų kompleksai (plg. su devintąja variacija). Antrosios fazės kulminacija koncentruojama devynioliktojoje ir dvidešimtojoje variacijose.

Fugos *c. f.* (autorius žymi: *Thema fugatum*) pagrįstas pasakalijos temos pirmuoju keturtakčiu[168], kurį lydi du išlaikyti kontrasiužetai. Efektinga fugos kulminacija su kadencija, nutraukta ties neapolietišku sekstakordu. Didingai skamba iškilmingi „pedaliniai" kodos žingsniai.

Bacho pasakalija vargonams įkvėpė vėlesnių šimtmečių kompozitorius, užsibrėžusius perteikti įvairias dramatiškas, tragiškas ir lyrines būsenas, diktuojamas vieno bosinės temos impulso. Tarp daugelio pavyzdžių paminėsiu Bramso IV simfonijos finalą.

---

[168] Jį Bachas paėmė iš prancūzų kompozitoriaus A. Rezono pasakalijos.

VI

KAMERINĖ INSTRUMENTINĖ MUZIKA

Johanas Sebastianas mokėsi muzikos grodamas smuiku; pamokas davė tėvas. Tarnauti Bachas pradėjo kaip smuikininkas ir klavesinistas, aštuoniolikos metų tapo smuikininku jaunesniojo Veimaro hercogo instrumentinėje kapeloje. Vėliau, būdamas Veimaro hercogystės valdovo vargonininku, nuo 1714 metų ėjo kapelmeisterio pareigas ir, kaip derėjo, buvo styginių instrumentų grupės koncertmeisteris. Leipcige, muzikuodamas namuose, grodavo altu, apie ką papasakojo Filipas Emanuelis: Bachas, anot jo, mėgęs būti instrumentinio ansamblio „viduryje". Brandos metais Bachas palaikė draugiškus santykius su J. G. Pizendeliu ir Ž. B. Voliumjė — Drezdene dirbusiais įžymiais smuikininkais virtuozais. Pomirtiniame Bacho turto apraše minimi aštuoni styginiai strykiniai instrumentai, tarp jų — žinomo meistro Šteinerio pagamintas smuikas. Šioje knygoje jau ne kartą minėjome, kad Bacho muzikos artikuliacijos principai susiklostė veikiami styginių instrumentų artikuliacijos, reguliuojamos stryko judėjimo („kvėpavimo"). Tuo mums įdomesni Bacho kūriniai smuikui, violončelei ir jos pirmtakei — violai *da gamba.*

Šių kūrinių ne tiek daug, bet jų reikšmė labai didelė. Tai į vieną rinkinį sudėtos trys sonatos ir trys partitos smuikui solo, šešios siuitos violončelei solo, šešios sonatos smuikui ir obligatiniam klavyrui (jo partiją autorius užrašė visą), trys sonatos violai *da gamba* ir obligatiniam klavyrui, dvi sonatos smuikui ir *basso continuo* (solinė partija plius skaitmeninis bosas). Visi šie kūriniai — 23 ciklai — parašyti apie 1720 metus. Prie jų šliejasi irgi tuo laikotarpiu sukurtos trys sonatos fleitai su obligatiniu klavesinu ir trys — su skaitmeniniu bosu.

Kyla preliminarinis klausimas: kodėl instrumentinius ciklus Bachas grupavo po tris (yra ir trečioji sonata smuikui ir *basso continuo,* tik boso partija finale nebaigta) arba po šešis (dukart tris): šešios jau minėtos sonatos vargonams, šeši „Brandenburgo koncertai", po šešias „Angliškas" ir „Prancūziškas" siuitas arba partitas klavyrui. Mok-

slininkai klysta, ieškodami šiuose skaičiuose užslėptos, sakralinės prasmės — neva dieviškosios trejybės simbolio. Tą reikėtų aiškinti kur kas paprasčiau, siejant su praktika: kūrinius galima buvo atlikti su pauze, pertrauka (du ciklus paeiliui, po to dar du) arba — su pauze — iš eilės tris. Taip greičiausiai jie ir skambėjo Këteno pilies priestate — Liudvigsbau salėje.

Pradėsim nuo sonatų, turinčių užrašytą klavesino partiją.

Bachas pirmasis sukūrė pilnavertį styginio ir klavišinio instrumentų duetą: iki jo kompozitoriai tik sužymėdavo bosą skaitmenimis, suteikdami klavesinistui improvizacijos laisvę; klavesinisto partija dažniausiai apsiribodavo akordais, paremiančiais solinį melodinį balsą. O Bachas „duetą" pavertė „tercetu" *(trio)*: klavesinui pavesdavo ne tik boso partiją — kartu su soliniu styginiu instrumentu „koncertavo" klavyrinės partijos balsai. Kaip invencijose, kuriose, pasak autoriaus, reikia „išmokti švariai groti dviem balsais", o po to „teisingai ir deramai valdyti tris obligatines partijas", taip ir čia šie balsai tapo lygiateisiai. Tai — reikšminga naujovė. Ne mažiau kaip trisdešimt Bacho sonatinio palikimo dalių grindžiamos trisluoksne faktūra, kurią sudaro du melodiniai balsai (solisto partija ir klavesinisto dešinės rankos partija) bei bosas (klavesinisto kairės rankos partija).

Bachas kūrė sonatas pagal keturių dalių „bažnytinės" trio sonatos modelį, kuriame gretinamos dvi lėto ir greito judėjimo poros. Leipcige sukurtose sonatose vargonams jis pasirėmė koncertine trijų dalių forma *(g—l—g)*, kuria ankstesniuoju laikotarpiu, Këtene, naudojosi nedrąsiai. O trio sonatoje fleitai, smuikui ir klavesinui iš „Muzikinės dovanos" Bachas sąmoningai atgaivino keturių dalių modelį, kaip to reikalavo „griežtas" ričerkarų ir kanonų sumanymas. Nuo normos kiek nukrypsta penkiadalė šeštoji sonata smuikui, bet reikia manyti, kad buvo jos variantų (BWV 1019, 1019a)[169].

[169] Pirmoji sonata fleitai ir *continuo (C-dur)* šešių dalių: pridėti du menuetai, sugriauta dalių seka. Tai mišrus sonatos-siuitos tipas, primenantis pirmąjį „Brandenburgo koncertą".

Tačiau ištikimybė senajai konstrukcijai neatsiliepė muzikos pobūdžiui — ji nuoširdžiai jautri, maloni, kas visiškai atitinka naują „galantišką“, dainingą rašybos manierą, nepaisant polifoninės sandaros. Teminiuose dariniuose sustiprėjo homofoniniai bruožai, struktūros periodiškumas. Pažymėtina, kad sutinkami šokių prototipai, sicilianos, vartojama bipartitos forma[170].

Sonatos smuikui daug kuo artimos arijoms iš vėlesniųjų, Leipcige sukurtų kantatų. Kaip teisingai pastebėjo Šveiceris, siciliana, kuria prasideda sonata Nr. 4, pranašauja ariją *Erbarme dich* iš „Pasijos pagal Matą“. Giminingas šiai sicilianai būsenas perteikia sonatos Nr. 6 antroji ir ketvirtoji dalys. Pastarosios sonatos trys vidurinės dalys sudaro lyg „ciklą cikle“: pasijos tipo *Largo* ir *Adagio* įrėmina klavyro solo (!) atliekamą *Allegro*. Reikšminga klavesinisto partija sonatoje Nr. 5, kurios pirmoje ir trečioje dalyse didelis vaidmuo tenka harmonijai.

Akivaizdžiai homofoninė yra sonatos Nr. 3 trečioji dalis; gilus smuiko „alsavimas“ būdingas šios sonatos pirmajai daliai; išraiškingas dialogas, kurį kanonu veda smuikininkas ir klavesinistas sonatos Nr. 2 trečioje dalyje. Sonatos Nr. 1 pradžioje tercijomis ar sekstomis sudvejinti melodijos „atodūsiai“ suvokiami kaip dviejų fleitų duetas. Apskritai šios sonatos yra be galo dėkinga medžiaga studijuojant evoliuciją, kurią patyrė vienas iš Bacho stiliaus bruožų — jo priartėjimas prie ikiklasicistinės „dainavimo“ manieros instrumentinėje muzikoje.

Sonatos smuikui kameriškesnės, o sonatos violai *da gamba* koncertiškesnės: pati „tenorinio“ instrumento tesitūra bei tankesnė daugiabalsė faktūra (viola *da gamba* turėjo šešias stygas) reikalavo kontrastingo medžiagos išdėstymo. Klavyro partijoje panaudojami kraštiniai registrai; greitų, gana išplėtotų dalių faktūra dažniausiai dvibalsė, invencinė. Dėl didelės šių dalių apimties vyrauja trijų dalių koncerto struktūra.

---

[170] Siciliana pradeda trečiąją sonatą (plg. sicilianą iš pirmos sonatos smuikui solo arba iš sonatų fleitai *E-dur* ir *Es-dur;* pastaroji — su *basso continuo*); bipartitos forma — trečioje, ketvirtoje ir penktoje sonatose smuikui (plg. antrąją ir trečiąją sonatas violai *da gamba*); šeštosios sonatos finale yra net arijos *da capo* forma.

Genialus Bacho pasiekimas — dvylika ciklų styginiams strykiniams instrumentams solo. Čia ryškus jo kūrybai būdingas bruožas — naujų tendencijų ir senų vokiškų variacinių polifoninių tradicijų sintezė. Šie kūriniai sudaro pedagoginio repertuaro pagrindą ir kartu yra aukščiausia atlikimo meistriškumo mokykla. Sumanymas įkūnytas taip tobulai, o instrumentų galimybės panaudotos taip visapusiškai, kad šiuo požiūriu pasaulio muzikinėje literatūroje smuikui arba violončelei šie kūriniai neturi sau lygių.

Siuitose violončelei, šiose be galo vientisose miniatiūrose, suformuotas struktūros ir motyvinių ryšių metodas, kuris kiek vėliau taps klavyrinių siuitų pagrindu. Kiekvieną ciklą, pradedamą preliudu, sudaro šeši šokiai — keturi tradiciniai ir du nauji, „alternatyviniai"; jie reikalauja, kad pirmoji pjesė būtų pakartota atlikus antrąją, parašytą ta pačia tonacija, bet kita derme; toks yra dviejų pirmųjų siuitų menuetas, dviejų kitų — burė, ir dviejų paskutinių — gavotas.

Derindamas įvairias istorines tradicijas, Bachas pasiekė reto stiliaus vieningumo. Preliudas nepriešinamas šokiams, kaip klavyrinėse „Angliškose" siuitose (bet ne partitose iš „Klavyrinių pratimų" op. 1); atvirkščiai — po preliudo skambanti alemanda yra tarsi jo tęsinys, nes preliude slypi motyvinis intonacinis impulsas, variantiškai plėtojamas kitose dalyse. Tipiška preliudo faktūra akordų *arpeggio* pavidalu būdinga siuitų Nr. 1 ir 4 pirmosioms dalims. Siuitos Nr. 5 ir 6 didesnės apimties, „koncertiškesnės". Pastarąją siuitą Bachas rekomendavo atlikti jo paties išrastu penkiastygiu instrumentu *viola pomposa* — savotišku „tenoriniu altu". Pažymėtina grojimo būdų įvairovė: sutinkama reali arba užslėpta („tariama") polifonija su registrų supriešinimu, akordų kompleksai, virtuoziniai gamų tipo pasažai, vargonų punktai (žr., pavyzdžiui, siuitų Nr. 1 ir 3 preliudus) ir t. t. Netenka nė kalbėti, kokie kontrastingi šias siuitas sudarančių pjesių vaizdai. Dar labiau savo turiniu kontrastuoja šeši kūriniai smuikui solo[171].

---

[171] Žr.: *Рабей В.* Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло.— М., 1970.

Tai labai savitas rinkinys: jis pradedamas keturių dalių sonata, sukurta pagal „bažnytinės" sonatos modelį, po to eina partita, kurios šokiai stilizuoti dažniausiai prancūziška maniera, o jų „rinkinys" laisvesnis ir labiau rafinuotas negu siuitose violončelei, išskyrus, žinoma, antrąją partitą su garsiąja čakona. Apskritai sumanymas aiškus: sonata — naujas žanras, tačiau Bachas traktuoja jį polifoniškai (dvi pirmosios dalys yra preliudas ir fuga); partita — senas žanras (ką pabrėžia pats pavadinimas), bet ji sušiuolaikinama naujų šokių intonacijomis, „dubliais" ir panašiai. Tačiau sonata ir partita nesusietos, tarp jų nėra nei tonacinio, nei teminio gimininingumo. Vaizdumo dėlei nurodysiu ciklų sudėtį (skliausteliuose — tonacijas):

I sonata. *Adagio*. Fuga (g)[172]. Siciliana (B). *Presto* (g).

I partita (h). Alemanda. Dublis. Kurantė. Dublis (*Presto*). Sarabanda. Dublis. Burė. Dublis.

II sonata. *Grave*. Fuga (a). *Andante* (C). *Allegro* (a).

II partita (d). Alemanda. Kurantė. Sarabanda. Žiga. Čakona.

III sonata. *Adagio*. Fuga (C)[173]. *Largo* (F). *Allegro* (C).

III partita (E). Preliudas. Lura. Rondo formos gavotas[174]. Menuetas I. Menuetas II. Burė. Žiga.

Pradžiai keletas žodžių apie šokių parinkimą ir jų seką.

Pirmoje partitoje atkreipia dėmesį dublių gausumas ir tai, kad nėra siuitą užbaigiančios žigos. Klavyrinėse siuitose dubliai išpuošti melizmomis, o čia perkomponuoti vir-

---

[172] Ši fuga tapo vargonų fugos *g-moll* (BWV 539) prototipu.

[173] Fugos tema paimta iš katalikų himno *Veni Sancte spirito* („Ateik, Šventoji Dvasia") pirmosios frazės.

[174] Čia Bachas seka Kuperenu, kurio pjesės klavesinui parašytos kupletine forma su pasikartojančiu refrenu.

tuoziškai, be to, grindžiami homofoniniais pasažais. Ar ne dėl to Bachas atsisakė baigiamosios žigos? Juk šitaip perkurtuose dubliuose (faktiškai — variacijose) atsiranda itališkos žigos požymiai. Antroje partitoje pateikiamas uždaras variacinis ciklas — čakona, atsidūrusi trijų partitų centre. Bendrame jų kontekste paskutinė partita atlieka įtampos mažinimo funkciją, ji šliejasi prie baletinio tipo — alemandos ir sarabandos net nėra.

Sonatų struktūra vienodesnė: didingas nepaprastai raiškiai ornamentuotas preliudas (sonatoje Nr. 3 — melizmų neturintis monologas) paruošia labai išplėtotą, neįprastą smuikui solo fugą. Nežinia, kuo labiau stebėtis — ar giliu turiniu, ar sodria harmonija ir polifonijos menu, ar išradingumu ir fantazija. Ciklo antroji pusė — ankstesnės įtampos iškrova: trečioji dalis kantileninė (sonatoje Nr. 1 — siciliana, panaši į ramią lopšinę, sonatoje Nr. 2 — bipartitos formos arija); finalas homofoninis pasažinis, parašytas sekant žiga arba partitų dubliais. Bet ar galima šias dvi dalis vadinti ciklo antrąja puse? Formaliai pagrindas tam yra, tačiau dvi pradinės dalys neatskiriamos viena nuo kitos; jų tonacija ta pati ir susietos jos taip, kaip prancūziškoje uvertiūroje įžanginis *Allegro* ir jį pakeičianti fuginė padala; sonatose ši padala pagal apimtį ir pagal prasmę reikšmingesnė, todėl jos pakartojimas nebereikalingas. Taip keturių dalių „bažnytinė" sonata virsta koncertiniu trijų dalių ciklu su lyrine vidurine dalimi.

Visų šių ciklų viršūnė yra čakona, išties unikalus — net Bachui! — kūrinys, apimantis 256 taktus ir trunkantis apie šešiolika minučių.

Priminsiu esminius šios čakonos ir vargonų pasakalijos *c-moll* skirtumus. Pastaroji žavi didingu iškilmingumu, veržlia energija, nepaliaujamu dinamikos augimu su įtampą mažinančiais šviesesniais epizodais, kurie galybės kupinoje garsų erdvėje atlieka intermedijų vaidmenį; o čakonoje santūrų sarabandos tipo dramatizmą pakeičia lyrinis dainingumas, patetiką — kontempliacija, netikėtus dinamikos protrūkius — ramybė arba fantastinės vizijos.

Pasakalijoje vyrauja griežta struktūros logika, o čakonos dramaturgija plėtojama sudėtinga spirale, tarsi laisvai improvizuojant.

Varijavimo principo esmę sudaro priartėjimas prie temos arba nutolimas nuo jos. Bacho kūryboje šis procesas, kaip teisingai pažymi V. Cukermanas, vyksta bangomis. (Aš pasinaudojau kai kuriais vertingais šio mokslininko pastebėjimais[175].) Bangos siūbuoja, viena gena kitą, šiaušiasi — taip priartėja kulminacinė zona, „devintoji banga". Įtampa variacijose didinama skaidant ritmą (natų skaičius laiko vienete didėja), plečiant skambesio diapazoną ir tirštinant faktūrą, intensyviau gretinant registrus. Tokios plėtojimo fazės išryškina kūrinio centrą, „ašį", kas apskritai būdinga Bacho kompozicijos metodui.

Prieš čakoną skamba kuklesnės apimties ir palyginti paprastesnė partita, sudaryta tik iš keturių tradicinių šokių. Sarabandos melodijoje yra motyvų, gimininingų čakonos temai. Bet ką laikysime jos tema? Boso formulę, kuri, pradedant šeštąja variacija, šiek tiek keičiama, iškart, nuo pirmųjų taktų varijuoja viršutinis balsas, ir būtent šį melodijos variantą klausa suvokia kaip neva pagrindinę čakonos temą. Varijuojama ir žemyneigio tetrachordo *d—c—b—a* formulė (šeštoje variacijoje bei mažorinėse variacijose vietoj *c* yra *cis*; taip buvo ir kituose šios partitos šokiuose). Vienatonacinėje konstrukcijoje (atskirą padalą sudarančiose variacijose) atsiradęs naujas derminis atspalvis, šiuo atveju mažoras, rodo trijų dalių formos požymius. Bet čakonoje tai — antrinės formos požymiai; o pirminius kompozicinius elementus mokslininkai traktuoja įvairiai.

Trisdešimt variacijų sugrupuotos į devynis epizodus pagal emocinių būsenų gimininingumą, be to, jos išdėstomos netolygiai — vienos variacijos trumpesnės, kitos labiau išplėstos. (Toliau variacijas žymėsime arabiškais skaitmenimis, o epizodus — romėniškais.)

Iškilmingai „paskelbiama" tema, ją papildo dvi variacijos. Pirmoji fazė trunka iki 75-ojo takto: prasidėjusi nuo

---

[175] Žr.: *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений...— М., 1974, с. 215—230.

lyrinės transformacijos (3, II), ji figūracijomis užkariauja vis didesnę garsų erdvę. Antroji fazė prasideda 58-ajame takte savotiška įžanga: keičiasi ritmas, pasigirsta kvartų slinktys — juk boso temos pagrindą sudaro tetrachordas. Toliau (7, III) registrų diapazonas dar labiau išplečiamas — šešioliktines natas keičia trisdešimtantrinės; kaip ir kadencijoje, choralo skambėjimas darosi monolitinis, ekspresyviai traktuojamas (IV epizodas — *„arpeggio"*).

Tuo dvi fazės užbaigiamos, o trečiojoje tas pats choralas didingai skamba mažorine derme. Mažorinė padala jungia tris epizodus: dainingą sarabandą (16—18, V), intensyvų „įsibėgėjimą" (19—21, VI) ir aktyvų, energingą tos pačios kantileninės sarabandos įtvirtinimą (22, VII), kuris 25-ojoje variacijoje virsta nauja virtuozine kadencija (*„arpeggio"*). Ketvirtoje fazėje grįžtama į minorą (26, VIII). Dėstymas labai glaustas, koncentruotas, ir netrukus (29, IX) prasideda trečioji kadencija (bariolažai) — šį kartą tęsiant garsą *la*; šešioliktinių triolės pradeda „bėgioti" dar energingiau (30), ir vėl iškilmingai „paskelbiama" truputį pakeista čakonos pradinė tezė kaip viso kūrinio įrėminimas.

Taigi prieš mus — sudėtingai subordinuotas, daugialypis kompozicinis planas. Keturios fazės analogiškai atitinka viena kitą: pirmoji — ketvirtąją, antroji — pirmąją; trečioji — nors jos derminis atspalvis kitas — atitinka antrosios fazės finalą choraline temos traktuote (plg. šių fazių akordus — *arpeggio*); be to, trečiajai fazei būdingas vidinis vientisumas. Rezultatas — savotiška kompozicija, kurios schemą H. Leichtentritas vykusiai apibūdino kaip „suglaudimo progresiją":

keturi minoriniai epizodai (I—IV) — 132 taktai;
trys mažoriniai epizodai (V—VII) — 76 taktai;
du minoriniai epizodai (VIII—IX) — 48 taktai.

Pasitelkus skaičius, šis santykis išreiškiamas formule 5:3:2. Stebėtina, kaip meistriškai tariamas čakonos improvizaciškumas remiamas griežtai apgalvota jos konstrukcija!..

VII

KLAVYRINĖ MUZIKA

Po triumfo Drezdene 1717 metais — taip ir neįvykus varžyboms su Luji Maršanu — trisdešimties dvejų metų Bacho kaip neprilygstamo klavyristo ir vargonininko šlovė paplito visur.

„Pasaulinio garso virtuozu ir klavyro karalium" jį vadina G. A. Zorgė, Miclerio „Draugijos" narys. Valterio (1732) ir Gerberio (1790) muzikos žodynuose rašoma, kad jį visiškai tinka vadinti savo laikmečio — o gal ir būsimų laikų — pajėgiausiu klavyristu ir vargonininku. Net jo priešininkas J. A. Šeibė su pasigėrėjimu rašė (1737): „Bacho meistriškumas tiesiog stebina, ir sunku suprasti, kaip jam pavyksta taip neįprastai, taip mikliai darbuotis rankomis ir kojomis, supinant ir ištempiant pirštus, kad net darant didžiausius šuolius nesigirdi nė vieno neteisingo garso, ir šitaip energingai judant, visai nepajudinti korpuso." Jis vadino Bachą „puikiausiu iš muzikantų", „nepaprastu klavyro ir vargonų menininku", „beveik vieninteliu klavyrinio meno valdovu" (1745). J. A. P. Šulcas (aštunto dešimtmečio viduryje, straipsnyje iš J. G. Zulcerio „Visuotinės vaizduojamojo meno teorijos") irgi pabrėžė: „Bachas, didysis Johanas Sebastianas Bachas, kaip vienbalsiai tvirtina visi, kurie jį girdėjo, visiškai nejudindavo liemens, o jo pirštai lakstydavo beveik nepastebimai. Ko verti dabartiniai sunkumai, grojant visokiais instrumentais ar dainuojant visais balsais, palyginus juos su tais, kuriuos prieš trisdešimt metų įveikdavo šis žmogus, grodamas klavyru arba vargonuodamas?"

Amžininkus žavėjo ir jo improvizacijos, tobulas vargonų ir klavyro įvaldymas, specifinė atlikimo maniera, atitinkanti šių instrumentų technikos galimybes.

Kūrybos ir atlikimo sferų atsiribojimas ėmė ryškėti jau nuo XVII amžiaus aštuntojo dešimtmečio, nors vargonai su jų manualine klaviatūra vis dar buvo neatsiejami nuo „klavyro" sąvokos. Bet ir klavyras — siaurąja žodžio prasme — turėjo dvi pagrindines atmainas; tai — klavikordas, kuriuo garsas buvo išgaunamas prispaudžiant stygą me-

taliniu antgaliu („tangentu"), ir klavesinas (ital. *cembalo*), kuriame stygą lietė plunksnos smaigalys arba oda[176]. Atitinkamai skyrėsi ir skambėjimo pobūdis: klavikordo — intymus, vibruojantis, klavesino — turįs daug tembro atspalvių, skardus, „dūzgiantis". Klavesinas buvo naudojamas koncertuose bei atliekant *basso continuo* partiją. Namuose Bachas turėjo daug styginių klavišinių instrumentų — spinetų (vieno manualo, nešiojamų), klavesinų, klavikordų. Pomirtiniame apraše išvardyti šeši klavesinai; klavikordai į sąrašą nepateko — gal dėl to, kad buvo pigesni, o gal juos pasiėmė sūnūs.

Seniai nugrimzdo į praeitį kadaise įnirtingi ginčai, kuriai iš minėtų klavyro atmainų Bachas teikęs pirmenybę. Remdamasis Filipo Emanuelio žodžiais, Forkelis — o po jo Špita ir Švelceris — tvirtino, esą tai buvęs klavikordas. Bet ar galima tikėti Emanuelio žodžiais? Jis priskyrė tėvui savo asmenines simpatijas. Nėra abejonės, kad tokie virtuoziniai kūriniai, kaip „Goldbergo variacijos" arba „Itališkas koncertas" bei soliniai koncertai su orkestro pritarimu (apsiribosime tik šiais pavyzdžiais), sumanyti klavesinui. Kituose kūriniuose (daugelyje alemandų, preliudų, invencijų) jaučiamas klavikordo specifikos poveikis. Todėl teisingiau būtų sakyti, kad Bachą vienodai įkvėpdavo ir klavesinas, ir klavikordas, papildydami vienas kitą.

Ar jo nepatenkino šių instrumentų garso galimybės, kaip mano kai kurie tyrinėtojai? Remiantis nepagrįstomis prielaidomis, daroma neteisinga išvada, esą Bachas rašęs klavyrinius kūrinius ne realiai egzistavusiems, o kažkokiems idealiems, kompozitoriaus numanomiems instrumentams. Kaip vienas iš argumentų minimas Bacho išrastas „klavesinas-liutnė". Tačiau, kaip minėta, Bachas išrado ir styginį strykinį instrumentą *viola pomposa*, bet tai visai nereiškia, jog šiuo instrumentu ketino pakeisti altą ar violončelę: Bachas ne tik genialus kompozitorius, bet ir įžymus muzikos instrumentų meistras. Jo smalsumas buvo toks didelis, jog, net ir labai užsiėmęs, jis aktyviai reiškėsi šioje srityje. Žinomi vargonų ir klavyrų meistrai

---

[176] Žr.: *Друскин М.* Клавирная музыка...— Л., 1960, с. 27—44.

kreipdavosi į jį praktinių patarimų; tarp jų buvo ne tik gerbėjų, bet ir draugų (pavyzdžiui, meistras iš Leipcigo C. Hildebrantas). Bachą, suprantama, domino ir pirmieji bandymai sukurti plaktukinį fortepijoną (vok. *Pianoforte*); tarp jų buvo ir naujieji, penktojo dešimtmečio G. Zilbermano modeliai, tačiau Bachas juos atmetė dėl „kieto" garso ir nepatogios „traktuotės": nuspaudžiami klavišai sunkiai paklusdavo. Bachas negalėjo numatyti, kad tada dar toks netobulas instrumentas ilgainiui išstums tradicines klavyro atmainas, jo taip pamėgtas dėl dainingo skambesio ir aiškios artikuliacijos.

Bacho klavyrinė kūryba iki jam persikeliant į Kėteną ne itin reikšminga nei kiekybiškai, nei, apskritai paėmus, kokybiškai. Kuo tai paaiškinti? Juk iki to laiko vargonams jis jau buvo sukūręs tikrus šedevrus ir įkopęs į meistriškumo viršūnes. Galimas daiktas, jog daugelis klavyrinių pjesių dingo; kai kurios kitos buvo perdirbtos ir panaudotos vėliau; galėjo atsitikti ir taip, jog, improvizuodamas klavesinu, Bachas įsimindavo ką sukūręs, tačiau neužrašydavo natomis, nemanė, kad tai būtina. Kėtene susiklosčiusios gyvenimo ir veiklos sąlygos vertė atsižvelgti į tokių kūrinių funkcines reikmes ir rašyti juos koncertams arba pedagoginiais tikslais — tada ir išsiliejo gaivus klavyrinės kūrybos šaltinis. Pagaliau visai tikėtina, kad vienu šios kūrybos stimulų buvo artimesnė pažintis su prancūzų klavesino mokykla — Fransua Kuperenas visai neseniai buvo pradėjęs leisti savo pjesių rinkinius, dėl ko Bachas pajuto norą kūrybiškai pasivaržyti su šia nacionaline mokykla. Iki tol, Veimare, jis buvo išstudijavęs italų autorius, adaptuodamas ir perdirbdamas jų veikalus, o dabar atėjo prancūzų kompozitorių eilė: Bachas persirašinėjo de Grinji, Djeparo, to paties Kupereno kūrinius, mokiniams užduodavo groti Nivero, d'Anglebero, Maršano ir kitų pjeses. Jam dauginga Kėteno aplinka irgi galėjo prisidėti, kad būtent „šokių anfilada", kaip Valteris pavadino šokių siuitą (1732), pirmiausia atkreipė Bacho dėmesį.

Tarp ankstesniųjų kūrinių klavyrui pažymėsime jau minėtą „Kapričą karštai mylimam broliui išvykstant"

(1704) ir septynias tokatas, iš kurių dvi — *fis-moll* ir *c-moll* — sukurtos vėliau (apie 1720 metus), o kitos — apie 1709—1710 metus. Pati anksčiausia, trijų dalių sonata *G-dur* — „Itališko koncerto“ prototipas (ne tematizmo požiūriu, bet kaip ypatinga solinio koncerto be orkestro rūšis; plg. tokatą vargonams *C-dur*); kitose vyrauja keturių epizodų struktūros tipas, būdingas Bukstehūdei. Dviejose vėlesnėse tokatose glaudesnis motyvų ryšys: tokatoje *fis-moll* antro epizodo tema pranašauja finalinę fugą, o pirmoji tokatos *c-moll* fuga finale meistriškai paverčiama dviteme fuga. Prie reikšmingiausių kūrinių priklauso preliudas ir fuga *a-moll* (BWV 894, apie 1717 m.). 1735 metais, pridėjęs vidurinę dalį iš trečiosios sonatos vargonams, Bachas pavertė šį ciklą trijų dalių koncertu fleitai, smuikui ir klavesinui (BWV 1044). Koncertinis principas ryškiai išreikštas preliude su jo įsivaizduojamų *tutti* ir *soli* epizodų kontrastingu supriešinimu (plg. analogiškus preliudus iš „Angliškų siuitų“); nesulaikomai, veržliai plėtojama virtuozinė fuga, primenanti itališką žigą, kas būdinga tiek solinių, tiek orkestrinių Bacho koncertų finalams.

Kitaip koncertinis principas įkūnytas dar viename įžymiame Bacho kūrinyje — „Chromatinėje fantazijoje ir fugoje“, kuri sukurta kiek vėliau (apie 1720 metus; galutinė redakcija — 1730), ir kurią jau lyginome su Fantazija ir fuga vargonams *g-moll*. Jas artina ne tik galingas jausmų potvynis, aistringas veržlumas, pasijas ir kai kurias kantatas pranašaujantis dramatizmas, bet ir instrumentinio rečitatyvo įterpimas, jį grindžiant operine deklamacija ir „kalbančia“ melodika; klavyriniame cikle tai padaryta dar ryškiau. Virtuoziniu blizgesiu ir improvizavimo laisve fantazija gimininga Veimaro laikų vargoninėms tokatoms, tačiau jas pralenkia harmonijos drąsa, netikėta akordų kaita, disonansų gausumu (žr. pakaitomis skambančių dominantės septakordų ir sekundakordų *arpeggio* grandinę, kuri paruošia antrąją plėtojimo fazę, pradedamą be paliovos moduliuojančiu rečitatyvu). Fugos struktūra primena riturnelinę formą, jos tema skamba aštuoniskart (tai viena didingiausių Bacho klavyrinių fugų); efektinga jos pabai-

ga su autoriaus nurodytais oktaviniais boso sudvejinimais — Bacho kūryboje tai labai retas atvejis!

„Chromatinės fantazijos ir fugos" atsiradimas sutampa su Bacho kūrybinio aktyvumo viršūne instrumentinės muzikos srityje — nuo trečiojo dešimtmečio „išvakarių" iki jo antrosios pusės. Intensyvumas iš tiesų neregėtas! (Beje, toks pat aktyvumas, bet jau kantatų ir kitų religinės muzikos žanrų sferoje, truko iki ketvirtojo dešimtmečio vidurio.) Veimare vyravo kūriniai vargonams, o Kėtene pagrindinę vietą turėjo klavyras. Vaizdumo dėlei apsiribosime išvardijimu kūrinių, parašytų, be „Chromatinės fantazijos ir fugos", trečiojo dešimtmečio pirmoje pusėje. Tai trys siuitų rinkiniai (kiekviename po šešis ciklus) — „Angliškos" ir „Prancūziškos" siuitos bei partitos (pastarosios užbaigtos greičiausiai 1725 metais; pradedant 1726-aisiais, Bachas kasmet išleisdavo po vieną partitą, o 1731 metais naujai išspausdino jas visas kartu bendru „Klavyrinių pratimų" op. 1 pavadinimu); 15 dvibalsių ir 15 tribalsių invencijų, mažieji preliudai ir fugetės, GTK I dalis. Visi šie kūriniai — neišsenkantis meninių atradimų lobynas.

Prisiminkime: juk tuo metu — šitai pažymėjo pats Bachas (žr. p. 177) — buvo atnaujinama vokiečių muzikos sandara, stilius *(gusto)*; tą atspindėjo ir išvardyti kūriniai. Kaip esmingiausius bruožus nurodysime: kantileninio prado išryškinimą — kai kurių savo rinkinių įžangose Bachas pabrėžia „dainingos skambinimo manieros" svarbą, o instrumentinis „dainavimas" savo ruožtu stimuliavo vis didėjančią buitinių prototipų reikšmę (ne tik dainų, bet ir homofoninių šokių, plitusių iš Prancūzijos, Lenkijos); į polifoninę struktūrą įdiegus homofonijos principus, ėmė ryškėti tematizmo individualizavimas, o kompozicijos struktūroje — sąskaidos ir periodiškumo požymiai, dar labiau stiprinant dermėkaitos vaidmenį muzikos formai. Šie momentai įvairiuose kūriniuose pasireiškia nevienodai, tačiau bendras jų kryptingumas nekelia abejonių.

Pradėsime nuo šokių siuitos žanro, kurį nuosekliai plėtoti Bachas ėmė apie 1710 metus,— iš pradžių rašydamas kūrinius styginiams strykiniams instrumentams, vėliau — klavyrui. „Angliškos" ir „Prancūziškos" siuitos buvo kuriamos ne ilgiau kaip trejus metus (1720—1722),

todėl klausimas, kuris iš šių rinkinių užbaigtas anksčiau, ne toks jau svarbus. (Aš vis dėlto esu linkęs prisidėti prie tų mokslininkų, kurie mano, jog „Angliškos" siuitos sukurtos anksčiau už „Prancūziškas"; Špita ir Šveiceris buvo priešingos nuomonės.) Svarbiau kas kita: „Angliškų siuitų" — taip savavališkai pavadintų po kompozitoriaus mirties — šokiams didesnės įtakos turėjo prancūziškas stilius, kuris mažiau jaučiamas „Prancūziškose siuitose" (jų pavadinimas irgi savavališkas). Hipnotizuojanti šių pavadinimų įtaiga sutrukdė bachologams pastebėti, kad „Angliškų siuitų" šokiai stilizuoti prancūziška dvasia. Šito įrodymas — rafinuota melizmatika, dublių, „alternatyvinių" burė, gavotų ir paspjė gausumas; pagaliau, čia sutinkamos tik prancūziškos kurantės (o „Prancūziškose siuitose" vyrauja itališkos kurantės). Kuo tai paaiškinti? Tuo, kad „Angliškose siuitose" — pirmą kartą vientiso klavyrinio ciklo rėmuose — Bachas pabandė įgyvendinti itališko *gusto* (preliuduose) ir prancūziško *goût* (šokiuose) sintezę.

Siuitos smuikui bei violončelei irgi prasideda preliudais, tačiau jie labiau susieti su šokiais. O čia, „Angliškose siuitose" (išskyrus pirmąją), šokio pobūdžio pjesės tematizmo ir faktūros požiūriu labiau kontrastuoja išplėtotiems preliudams (šeštosios siuitos preliudas net pernelyg ilgas), parašytiems riturneline forma. Vientisiausia, ko gero, antroji siuita, *a-moll*, išdėstyta papraščiau (preliude panaudota „Itališko koncerto" pirmosios dalies kompozicijos schema, žiga sukurta itališkos tarantelos dvasia); trečioje siuitoje, *g-moll*, yra palyginti nedidelis, energijos kupinas ir ištisai plėtojamas preliudas bei reto išraiškingumo, drąsių harmoninių slinkčių (enharmonizmų) prisodrinta sarabanda; puikių atradimų gausu ir kitose siuitose. Vėliau Bachas šias stilistiškai susietas gretas išardė, antrajam „Klavyrinių pratimų" opusui (1735) priskyręs du vidujai vientisus, tačiau vienas kitam supriešintus kūrinius — „Koncertą pagal itališką skonį" („Itališką koncertą") ir „Prancūziškos manieros uvertiūrą" („Prancūzišką uvertiūrą", kurią galima laikyti ir „septintąja" partita).

„Prancūziškų siuitų“ muzika skleidžia šviesą ir dvasios šilumą (jas, išskyrus paskutinę, 1722 metais kompozitorius įrašė į „Anos Magdalenos natų sąsiuvinį“). Žigos čia skamba aštriau, kurantė (penktoje siuitoje) „bėga“ veržliau, tačiau bendras muzikos pobūdis intymus, natų piešinys kartais gležnas, motyvų ryšys akivaizdesnis negu „Angliškose siuitose“, kas dar labiau pabrėžia „Prancūziškų siuitų“ stiliaus vienovę. Tai ne koncertinis (mūsų supratimu), bet kamerinis kūrinys, todėl preliudų čia nėra. O turinys — įvairiapusiškas. Pavyzdžiui, visos alemandos parašytos invencijų stiliumi, bet nė viena jų nepanaši į kitą; tarp naujų šokių dažniau sutinkamas menuetas, yra ir anglezas (III siuitoje), ir polonezas (VI), ir žanriniu požiūriu neutralios „arijos“ (II, IV). Ir vis dėlto Bachas čia labiau nei „Angliškose siuitose“ remiasi senosiomis vokiškomis tradicijomis.

Partitose jis su aiškiu pasitenkinimu balansuoja tarp „baletinio“, t. y. atviro tipo ir senosios vokiškos siuitos, sutvirtintos motyvų vienybe. Su „Angliškomis siuitomis“ jas iš dalies vienija išplėtotos įžangos, bet itališko stiliaus poveikis ne taip jaučiamas — partitos įvairesnės, ką rodo ir žanrų pavadinimai: preliudas, *sinfonia*, fantazija, uvertiūra, preambulė, tokata. Įvairesnės ir „laisvai pasirinktos“ pjesės, kartu su menuetu bei gavotu atnaujinančios šokių ciklo struktūrą: arija, rondo, kapričas, burleska, *scherzo*. Atrodytų, jog Bachas po truputį griauna senojo vokiško ciklo principus. Bet taip gali pasirodyti tik iš pirmo žvilgsnio: kiekvienai bet kurios partitos pjesei būdingas subtiliausias motyvų variavimas. Ryškesnės motyvų sąsajos atsiranda ir tarp gretimų numerių, ir didesniu atstumu — padedant atitikmenims, kurie yra ciklo architektonikos pagrindas. Pateiksiu du pavyzdžius. Antroje partitoje, *c-moll*, viena kitą atitinka alemanda ir sarabanda, o kurantė susišaukia su rondo; kryžminės arkos tarsi kupolas palaiko centrinį numerį — šiuo atveju sarabandą; antra vertus, tiek alemandos, tiek sarabandos motyviniai dariniai kilę iš pradinės sinfonijos antrosios padalos (*Andante*), o žigos nėra — ji pakeista kapriču, kurio melodinis piešinys iš dalies panašus į tos pačios sinfonijos trečiąją padalą. Šeštoje partitoje, *e-moll*, stiprų plė-

tojimo impulsą teikia puiki įžanginė tokata, kurios atgarsiai girdimi ir alemandoje, ir įaudrintoje, dramatiškoje sarabandoje (jos analogas — sarabanda *g-moll* iš trečiosios „Angliškos siuitos"); prieš sarabandą skamba lyrinė gracinga arija; yra atitikmenų kurantės ir gavoto ritmo piešiniuose — šie šokiai įrėmina kontrastingo charakterio ariją ir sarabandą; dar ryškesnis ciklą užbaigiančios žigos piešinys: jos fuginė faktūra permeta arką nuo tokatos fugos.

Partitos — Bacho siuitinių žanrų viršūnė. Jose pasiekta organiška senų tradicijų ir naujovių sintezė — ne veltui kompozitorius jas pavadino „partitomis" (kaip buvo įprasta Vokietijoje), o ne prancūzišku „siuitos" terminu. Kartu tai buvo ir Bacho atsisveikinimas su šiuo žanru: „Prancūziškoje uvertiūroje" (iš antro „Klavyrinių pratimų" opuso), kaip ir uvertiūrose (siuitose) orkestrui, jis labiau linksta į „baletinį" tipą. Tais pačiais „Klavyriniais pratimais" op. 2 Bachas atsisveikino ir su koncerto žanru. Veimaro laikotarpiu jis tenkinosi kitų autorių solinių koncertų su orkestru pritaikymu klavyrui. Nuo trečiojo dešimtmečio klavyriniai koncertai be akompanimento išpopuliarėjo buityje, namų muzikavimo sąlygomis[177]. Bachas šiai madai atidavė duoklę vienu geriausių ir dažniausiai atliekamų kūrinių. Tuo laikotarpiu faktiškai jis buvo užbaigęs kūrybinius ieškojimus šiame žanre: visi jo koncertai smuikui ir klavyrui solo su orkestru (žr. apie juos kitame skirsnyje) jau buvo sukurti.

Kaip partitos tarp siuitų, taip ir „Itališkas koncertas" yra apibendrinantis sintetinio pobūdžio Bacho kūrinys: ištikimybę senoms tradicijoms rodo subtiliausia motyvų plėtotė, o naujoves atspindi homofonija besiremiančių kontrastinių supriešinimų dinamika. Kaip šito rezultatas atsiranda itin reta polifonijos tėkmės ir periodiško dalumo vienybė. Šiuo požiūriu išskirtina pirmoji dalis, pasižyminti žvalumu, aktyvumu ir (pavartosime B. Asafjevo pamėgtą apibūdinimą) „raumenų motorine energija". Keturių taktų riturneléje, kuri pakartojant vis kitaip „nuspalvinama",

[177] Pavyzdžiui, kompozitorius K. Pecoldas sukūrė 25 koncertus (1729), Tišeris — 12 (1734) ir kt.

slypi motyviniai dariniai (sekstų ir kvartų intervalai, tercijų slinktys, išrašytos apodžatūros ir kt.), iš kurių išvystomi variaciniai intermedijų epizodai; riturnelės atlieka *tutti* funkciją, o epizodai — *soli*. Antroji dalis — itin išraiškingas monologas (plg. analogišką koncerto trim klavyrams *C-dur* dalį arba 25-ąją „Goldbergo variaciją"). Trims skirtingų registrų sluoksniams pavestos trys savarankiškai plėtojamos linijos. Dvi iš jų — ostinatinės: bosas skamba it *memento mori*, lemties neišvengiamumo priminimas; viduriniame registre aukštyn ir žemyn tolygiai „žingsniuoja" tercijos, o aukštai virš jų plevena turtinga inkrustacijų melodija — „solisto" monologas. Lėtoji dalis — kaip neretai būna Bacho kūryboje — paremta dviem plėtojimo fazėmis, dviem vidujai dinamiškomis bangomis; antrąją bangą užbaigia trumpa, „aptemdyta" koda. Gyvas dvibalsės imitacinės faktūros finalas panašus į invenciją, tačiau ir jis paremtas riturneline forma (*„tutti"* ištisai arba sutrumpintas skamba penkiskart, *„solo"* — keturis)[178].

Svarbiausia — „išmokti dainingai groti ir kartu pajusti stiprų komponavimo skonį" (t. y. „didelį potraukį komponuoti".— *M. D.*). Taip autorius rašo invencijų įvade.

„...Mokslo žinių trokštančiam muzikiniam jaunimui naudotis ir laisvalaikiui praleisti tiems, kurie šio mokslo jau pasisėmė..." Tai žodžiai iš GTK I tomo įvado.

Bachas parašė šiuos kūrinius didaktiškais tikslais, tais pačiais metais (1720—1723) kaip ir siuitas: invencijos pirmiausia skirtos šeimos poreikiams, vyriausiajam sūnui Vilhelmui Frydemanui mokytis, o GTK — kitiems mokiniams. 1744-aisiais, praėjus 22 metams po to, kai buvo sukurtas GTK, Bachas iš savo archyvo ištraukė dar 24 preliudus ir fugas, juos suredagavo, iš dalies naujai perkūrė. Šį rinkinį po autoriaus mirties imta vadinti GTK antruoju tomu. Kompozitoriui gyvam esant, nė vienas tomas nebuvo išspausdintas, kūriniai plito perrašinėjami ranka. (Bethovenas — tada dvylikametis — su GTK susipažino 1782 metais; Mocartui, atrodo, buvo žinomas tik pirmasis tomas, iš kurio penkias fugas jis pritaikė stygi-

---

[178] Kitą virtuozinį Bacho kūrinį klavyrui — „Goldbergo variacijas" — analizuosime paskutiniame šio skyriaus skirsnyje.

nių kvartetui.) Vargu ar Bachas numanė, kad genialūs jo kūriniai taps estetinio skonio lavinimo pagrindu nesuskaičiuojamoms muzikantų kartoms, mokys jas pirmųjų skambinimo įgūdžių.

Manoma, kad „invencijos“ terminą Bachas perėmė iš mažai žinomo italų kompozitoriaus Bonporčio, 1713 metais išleidusio taip pavadintas pjeses smuikui ir *basso continuo*. Savo dvibalses pjeses Bachas iš pradžių pavadino preliudais, o tribalses — fantazijomis. Vienoje autografo kopijoje po preliudo ėjo tos pačios tonacijos fantazija; vėliau dvibalses ir tribalses pjeses Bachas atskyrė. Autografe po XV dvibalsės invencijos lotyniškai parašyta: „Toliau eina 15 sinfonijų su trim obligatiniais balsais.“ Forkelis šias „sinfonijas“ („balsų santarvę“) irgi pavadino invencijomis — taip daroma iki šiol. Primenu, kad šis žodis reiškia „išmonę“, „išradimą“.

Bachas „išrado“ arba, tiksliau pasakius, patobulino ypatingą polifoninės kompozicijos metodą, kuriame lemiamas faktorius yra motyvų darinių perstatymo technika, išlaikant pjesę sudarančių balsų lygiateisiškumą. Bet tai nei fuga, nei fugetė, o laisvos struktūros kūrinys. Jei prie to pridėsime *dainingos* balsavados reikalavimą — „kiekvienas balsas privalo dainuoti“,— tai šios Bachui būdingos rašymo manieros, iki šiol vadinamos invencine, novatoriškumas bus dar akivaizdesnis. Ši maniera sutinkama daugelyje jo kūrinių, tarp jų ir GTK preliuduose arba fugų intermedijose; invencijomis tiesiogine žodžio prasme yra ir Duetai, t. y. pjesės dviem balsams iš „Klavyrinių pratimų“ op. 3.

Norėdamas įskiepyti besimokantiems „didelį potraukį komponuoti“, Bachas operuoja paprasčiausiais trumpais trigarsiais ar gamomis paremtais motyvų dariniais, kad mokiniai pamatytų, ką galima sukurti iš tokių pirminių elementų. Įrodymui jis pasitelkia įvairiausias struktūros atmainas: iš trisdešimties pjesių tik viena parašyta bipartitos forma. Įvairūs ir balsavados būdai — ji tai kanoninė (dvibalsė invencija Nr. 2), tai imitacinė (tribalsė invencija Nr. 11), homofoniškesnė (tribalsė invencija Nr. 5) arba sudėtinga, supynus tris įvairiarūšius motyvus (tribalsė

invencija Nr. 9) ir t. t. Formalaus naujumo požiūriu dvibalsės invencijos net įdomesnės už tribalses, nes iki Bacho panašių pjesių klavyrui niekas nerašė; jos reikalauja rišlios skambinimo manieros (*legato*), išlaikant ir abiejų balsų lygiateisiškumą (plg. *Bicinii* vargonams). Antra vertus, detali analizė gali parodyti tam tikrą dvibalsių ir vienatonacinių tribalsių invencijų motyvinį ar konstruktyvinį gimininguma (pvz., tarp invencijų *C-dur, F-dur, e-moll, a-moll* ir kt.), kas dar labiau praplečia mūsų supratimą apie Bacho kompozitoriaus meistriškumą. Netenka nė kalbėti, kokios turiningos šios miniatiūros: pakaks priminti *lamento* paveikslą, kurį nepaprastai lakoniškai įkūnija tribalsė invencija *f-moll*. (Ji tritemė; trečioji tema yra antrosios darinys, o pirmąją sudaro chromatizuota — kaip ir čakonoje — boso slinktis žemyn.)

Šiame rinkinyje Bachas apsiribojo penkiolika mažorinių ir minorinių tonacijų, kurios pagal senovinę temperaciją, t. y. tvarkingą oktavos dvylikos pustonių suskirstymą, buvo laikomos gerai skambančiomis. Tokios — heksakordo *c—d—e—f—g—a* tonacijos, taipogi tonacijos *Es-dur, B-dur* ir *h-moll*. Tačiau jau nuo XVII a. pabaigos ėmė ryškėti ir kitų tonacijų panaudojimo tendencija, tuo pačiu — tendencija sulyginti visus pustonius, įvesti *tolygią* arba, kaip tada buvo sakoma, *gerą* temperaciją. 1719 metais J. Matezonas įtikinamai pagrindė jos panaudojimo meninėje praktikoje galimybę, o kiek anksčiau kompozitorius A. Fišeris, su kurio kūriniais Bachas buvo susipažinęs ir juos vertino, praplėtė tonacijų ratą, parašęs klavyrui dvidešimt įvairių tonacijų preliudų ir fugų. Taigi Bachas buvo pirmasis, *vienu* rinkiniu palikęs meno paminklą *visoms* dvidešimt keturioms tonacijoms. Kartu tai yra nepralenktas paminklas dvidaliam preliudo-fugos ciklui.

Šios pjesės buvo rašomos ne iš eilės ir ne kartu. Pavyzdžiui, „Vilhelmo Frydemano natų sąsiuvinyje“, pradėtame 1720 metais, yra 11 preliudų. Po dvejų metų pjesės buvo sudėtos į rinkinį, kuriam duotas toks pavadinimas (jo pabaigą jau citavome): „Gerai temperuotas klavyras, arba preliudai ir fugos visais tonais ir pustoniais...“. Nors ir labai užsiėmęs tarnyboje, Bachas net keturiskart perrašė storoką savo rankraštį. Analogiško rinkinio — GTK II

tomo[179] — sudarymas rodo, jog šiam darbui Bachas teike didelę reikšmę.

Pjeses antram tomui Bachas rinko baigdamas penktąją dešimtį. Tačiau šio ir ankstesniojo rinkinio stilistiniai skirtumai ne tokie dideli, nes čia daugiausia pateikiami iš dalies naujai suredaguoti seni kūriniai, kartais parašyti net prieš trisdešimt metų[180]. Štai kodėl antrame tome dešimt preliudų parašyti tradicine šokio — bipartitos — forma, o pirmame tome yra tik vienas toks preliudas (Nr. 24); kituose pasiremta įvairiais formos kūrimo principais. Toliau: antrame tome yra 15 tribalsių ir 9 keturbalsės fugos, t. y. irgi labiau tradicinės, o pirmame — 11 tribalsių, 10 keturbalsių, viena dvibalsė ir dvi penkiabalsės. Tuo jokiu būdu nenorima sumenkinti antro tomo meninės reikšmės — pakaks priminti tokius šedevrus, kaip preliudus ir fugas *E-dur, fis-moll, a-moll, b-moll* ir kt.

Trumpoje apžvalgoje nėra galimybės net bendrais bruožais apibūdinti neišsemiamo vaizdų turtingumo, sukaupto abiejuose GTK tomuose. Trumpai apžvelgsime tik preliudo ir fugos santykį.

Iki Bacho šis santykis dažniausiai buvo grindžiamas priešinant laisvai improvizuojamą ir griežtai organizuotą modelius. Vadinasi, remtasi kontrasto principu, fugą paruošiant preliudu. Tokie, pavyzdžiui, yra preliudai *C-dur* iš GTK I ir II tomų arba *B-dur* iš GTK I. Bacho kūryboje tai greičiau išimtis: kontrasto principas išlieka, tačiau ciklą sudarančios dalys viena kitą papildo, atsveria: preliudas išdėsto, išpasakoja, o fuga įtvirtina, logiškai pagrindžia. Jų santykio proporcijos permainingos ir priklauso nuo šių dalių vaizdų struktūros bei dalių trukmės.

Tiek vaizdų, tiek kompozicijos požiūriu labai įvairios „pasakojimo" formos. Tarp preliudų sutinkama (nurodysime GTK tomą ir tonaciją): senojo vargoninio tipo toka-

---

[179] Apie GTK rankraščius, jų redakcijas ir leidimus žr.: *Мильштейн Я.* Хорошо темперированный клавир.—М., 1967. Mokslinė analitinė literatūra apie GTK labai plati; iš tarybinių autorių naujausių teorinių veikalų paminėsiu S. Aslanišvilio ir A. Čiugajevo knygas (abi — 1975).

[180] Todėl GTK II tomas apžvelgiamas čia, o ne paskutiniame skirsnyje, t. y. ne greta „Goldbergo variacijų", išspausdintų pora metų anksčiau, negu buvo užbaigtas GTK II tomas.

ta — I *Es;* pastoralė — I *E*, II *Es;* dramatiški monologai — I *es, b;* „smuiko ir obligatinio klavesino duetas" — II *fis;* invencijos — I *fis, A,* II*c, dis, e, a, h;* „trio" (išlaikytas tribalsumas) — I *h;* koncertas — II *D;* liaudies žanriniai šokiai — I *As,* II *f* ir t. t.

Be galo įvairios ir fugos, kuriose, anot Valterio (1732), sąveikauja du poliai — du pagrindiniai tipai: *fuga grave* ir *fuga patetica;* pirmajame tipe vyrauja griežtas vokalinės polifonijos modelis (II *Es*), antrajame — atsiskyrimas nuo jo, leidžiantis perteikti patetiškas, subjektyviai nuspalvintas, lyriškas ar dramatiškas būsenas (I *cis, h,* II *fis, b*). Ir vienas, ir antras tipas gali turėti daugybę variantinių nukrypimų.

O kompozicijos požiūriu stebina nepaprasta sprendimų įvairovė, be to, jų sudėtingumas visiškai nepriklauso nuo kontrapunktinių balsų skaičiaus. (Pavyzdžiui, fuga *b-moll* iš GTK I penkiabalsė, tačiau atlikti ją ne itin sunku; prieš ją skambančiam preliude sutinkami net devynbalsiai akordų kompleksai!) Sudėtingesnės tos fugos, kuriose panaudota keletas temų — skirtingų arba traktuojamų kaip išlaikyti kontrasiužetai. Tokių fugų intermedijos paprastai būna ilgesnės.

Ar galima žiūrėti į GTK dvitomį kaip į vidujai užbaigtą, vientisą kūrinį, kurio visos pjesės būtinai turi būti atliekamos viena po kitos? Dabar pianistai ryžtasi tokiam žygdarbiui. Nieko neleistino čia nėra — ypač jei įrašas užfiksuotas plokštelėse. Išdėstydamas dvidalius ciklus pagal kylančią chromatinę „geros temperacijos" skalę, Bachas, žinoma, turėjo omeny tam tikrą jų seką, bet tai — ne simfoninė dramaturgija (kaip mes ją suprantame), numatanti funkcinį „mažų ciklų" santykį bendroje koncepcijoje. Jei vėl grįžtume prie sąlyginės paralelės su tapyba, galėtume pasakyti, kad GTK rinkinys organizuotas pagal „atvirkščios", o ne „tiesioginės" perspektyvos principą: tas pats „objektas" apžiūrimas iš įvairių pusių, ir visi požiūriai, būdami specifiniai, yra lygiaverčiai. Atlikėjas pianistas turi išstudijuoti visus abiejų tomų preliudus ir fugas, tačiau, atsižvelgiant į kiekvienos „poros" stiliaus vienybę, galima ir, mano manymu, reikia atlikti jas atskirai — kaip užbaigtus ir meniškai tobulus kūrinius.

GTK įamžino išraiškos galimybes, slypinčias vidujai susietuose preliuduose ir fugose. Tai vienas didžiausių žmogaus genijaus kūrinių, kurių šlovė neišblės per amžius.

VIII

ORKESTRINĖ MUZIKA

Bacho orkestras laikomas kameriniu. Lingvistiškai tai teisinga: koncertinė muzika skambėjo nedidelėse patalpose, itališkai vadinamose žodžiu *camera*. O iš esmės — klaidinga, nes alternatyva „didelis orkestras — mažas", „simfoninis — kamerinis" Bachui buvo nežinoma. Orkestras, dabar vadinamas kameriniu, ir yra Bacho simfoninis orkestras, arba, tiksliau sakant, *didelis* instrumentinis to meto ansamblis, kuriame soliniai obligatiniai balsai („koncertistų" partijos) papildomi „ripienistų" partijomis. Kartu muzikuojantys solistai ir ripienistai neatsiejami, ką H. Beseleris vokiškai taikliai apibūdino žodžiu *Gemeinschafts-Spielmusik*. Priklausomai nuo kompozitoriaus sumanymo kai kuriuose epizoduose arba per visą kūrinio dalį solistai galėjo būti atskirti nuo ripienistų, tačiau „ištirpdavo" pilname skambesy ir dažnai prisijungdavo prie ripienistų *tutti* epizoduose. Tokia baroko muzikos, kurios viršūnę sudaro Bacho orkestrinė kūryba ir Hendelio *Concerti grossi*, tradicija. Minėtuose Hendelio kūriniuose solinių balsų grupė, vadinama *concertino*, ryškiau priešinama „dideliam" ansambliui.

Kiekybiškai orkestro ansamblis nedidelis, tai sąlygojo konkretūs istoriniai faktoriai. Nedidelis jis buvo ir bažnyčioje — ten jis būdavo išplečiamas tik didžiųjų švenčių dienomis, bet ir tada nusileisdavo operos orkestrui, kuris, be kita ko, turėjo daugiau pučiamųjų instrumentų; šį faktą, beje, irgi paaiškina funkcinė paskirtis: garsiuose dvaruose teatro salės buvo didelės, o puošniems spektakliams reikėjo pompastiško orkestro skambėjimo.

1730 metų laiške Leipcigo magistratui Bachas rašė, kad „deramai sutvarkyti bažnytinės muzikos reikalus" ga-

lima tik esant ne mažiau kaip dvidešimčiai instrumentalistų. Štai jų sąrašas:

I smuikai	— 2 arba 3
II smuikai	— 2 arba 3
I altai	— 2
II altai	— 2
violončelės	— 2
kontrabosas (*Violone*)	— 1
fleitos (išilginės arba skersinės)	— ne mažiau kaip 2
obojai	— 2 arba 3
fagotai	— 1 arba 2
trimitai	— 3
timpanai	— 1

Į sąrašą neįtraukti — savaime aišku, jog būtinai reikalingi,— klavesinistas (koncertuose) arba vargonininkas (bažnyčioje), kurių atliekama partija — *basso continuo* — buvo viso ansamblio atrama; numanomi akordai nebuvo išrašomi — tik pažymimi skaitmenimis; bosą, pateikiamą „horizontalia" linija, sudvejindavo violončelė arba violončelė ir kontrabosas (per oktavą), kartais — fagotas.

Veimare Bacho žinioje buvo 16—20 instrumentų orkestro ansamblis, o Ketene — 18-os; Leipcigo kantorate jis labai kentė dėl muzikantų stokos, be to, jie buvo menkos kvalifikacijos; *Collegium musicum* turėjo nedidelį styginių orkestrą, bet buvo kviečiami ir kiti instrumentalistai, tarp jų ir solistai.

Nors instrumentų „šeimos" buvo stabilios, jų sudėtis nebuvo stabili ir priklausė nuo to, kokį atlikėjų kolektyvą tuo ar kitu momentu kompozitorius turėjo po ranka, taipogi ir nuo faktūros pobūdžio (žiūrint, kas vyravo,— polifonija ar homofonija); nuo to priklausė, kokie instrumentiniai balsai bus panaudoti išskirti, individualizuoti. Šitaip suvokdamas orkestro galimybes, kai užvis svarbiausia buvo ne tembrų dramaturgija (nors Bacho partitūrose nemaža nuostabių atradimų tembrų srityje), o išdėstymo faktūra, jos sutirštinimas arba praretinimas, Bachas rėmėsi baroko muzikai būdingu mąstymo tipu. (Instrumentų grupių sudėties sunorminimas, jų dramaturginės reikšmės

sustiprinimas bei jų sąveikos dinamika — visa tai ikiklasicistinės epochos nuopelnas, prie kurio daug prisidėjo vadinamoji Manheimo mokykla.) Tembro faktoriaus antrinė reikšmė leido Bachui pakeisti vienus instrumentus kitais: pavyzdžiui, smuikas galėjo būti pakeistas fleita (ir atvirkščiai), o koncertai smuikui be jokių modifikacijų ripienistų partijose buvo paverčiami klavyriniais koncertais. Net anksčiau parašytiems instrumentiniams kūriniams buvo prirašomas tekstas, kad juos galima būtų atlikti chorui, paliekant nepakeistą orkestro faktūrą!

Be generalboso, pagrindą sudarė styginių instrumentų grupė, įvairiapusiškai panaudojama artikuliacijos, štrichų ir registrų požiūriais. Buvo įtraukiami ir tokie instrumentai, kurie vėliau išėjo iš apyvartos: išilginė fleita (pakeista skersine), obojus *d'amour* ir obojus *da caccia* (pastarasis — anglų rago pirmtakas), viola *da gamba,* skardūs „aukštieji" („natūralūs") trimitai. Švelnus, subtiliai artikuliuojamas senovinių medinių pučiamųjų instrumentų arba violos *da gamba* (kurios partija, pavedus ją violončelei, daug nustoja) skambėjimas ne visada derinasi su nūdienių orkestrų styginių instrumentų grupės prisodrintu skambesiu, o skardžių natūraliųjų trimitų niekuo negalima pakeisti, dėl ko iš dalies nukenčia pirmojo „Brandenburgo koncerto" arba kai kurių kantatų atlikimas. Kaip atlyginti šiuos „nuostolius" — sudėtingas klausimas, plačiau apie jį samprotauti čia ne vieta[181].

Bacho barokinio orkestro tipologiškumas turi ir individualių bruožų, nes šioje srityje irgi pasireiškė jo genijaus sintetiškumas: iš nacionalinio prancūziško stiliaus jis išmoko, kad styginių strykinių instrumentų grupė skambėtų pilnai, rafinuotai ir patetiškai (patetiką iš dalies pabrėžia išlaikytas punktyrinis ritmas); jausmų jautrinimas, kantilena, plataus styginių instrumentų štricho „išdainavimas" ir medinių pučiamųjų *bel canto* perimti iš itališko stiliaus; skambesio blizgesys, skardumas — prisiminkime „aukštuosius" trimitus! — iš senosios vokiečių

---

[181] Šia tema yra nemaža literatūros. Nurodysiu tokias knygas: *Schering A.* Aufführungspraxis der alten Musik.— Leipzig, 1931; *Frotscher G.* Aufführungspraxis alter Musik, 5. Aufl. Wilhelmshaven, 1980.

miesto trimitininkų tradicijos (itališkuose orkestruose pirmenybė buvo teikiama obojui) ir, galimas daiktas, kad ne paskutinėj eilėj,— iš gaudžiančio vargonų pedalo arba šviesių, aiškių jo registrų. Šios įvairios įtakos sulydytos į vientisą Bacho orkestrinį stilių.

Nekrologe rašoma: „...Sudėtingiausiose partitūrose jis vienu žvilgsniu galėjo aprėpti visus kartu skambančius balsus. Jo klausa buvo tokia subtili, kad, klausydamasis kūrinių su didžiausiu balsų skaičiumi, jis pastebėdavo menkiausias klaidas... Diriguodavo stropiai, o tempus — paprastai itin gyvus — parinkdavo labai tiksliai.“

Taigi tikslumas, išlaikytas judėjimo pobūdis, „itin gyvas“ tempas. Bet kokiais vienetais matuoti jo gyvumą? Šis supratimas istoriškai kito, kaip ir apskritai trukmės procesų muzikoje koncepcija. Kyla klausimas: ar Bachas griovė ankstesnę tradiciją, priartindamas muziką prie amžininkams priimtinų suvokimo normų, ar, priešingai, nuo tų normų nukrypdavo, dėl ko jo parinkti tempai atrodė „itin gyvi“? Apie tai, deja, nieko nežinome; nežinome ir apie dinamikos atspalvius, kuriais jis, be abejonės, naudojosi, nors partitūrų autografuose tokių nuorodų nedaug. (Orkestro partijose dažniau nei partitūrose pažymėti artikuliacijos ženklai — ligos, štrichai, *staccato* ir kt.) Ir vis dėlto drįstu teigti: Bacho muzikos dvasiai nedera nei niuansų perteklius (bereikalingas sumoderninimas!), nei dinamikos monotoniškumas (dirbtinė stilizacija!). Ir dar: „greitõs“ muzikos nereikia groti pernelyg greitai, o „lėtos“ — pernelyg lėtai. Kalbant apie tempo tikslumą, turima omeny ne „kapotas“ metro vienodumas, bet *charakterio* ir judėjimo pobūdžio išlaikymas, esant ritmo vidinei laisvei. Analogiški samprotavimai iš dalies jau buvo išdėstyti ankstesniuose šios knygos puslapiuose, bet jie dar aktualesni turint omeny Bacho orkestrinius kūrinius, nes šie kūriniai, deja, kartais interpretuojami čia rokoko dvasia, čia laikantis Vienos klasikų simfoninės dramaturgijos principų.

Laiške Forkeliui Filipas Emanuelis patvirtina tai, kas nekrologe pasakyta apie tempus, ir prideda: „Jaunystėje — ir iki pat senatvės — jis (Bachas.— *M. D.*) įsijautęs švariai grojo smuiku ir tuo palaikė didesnę orkestro discipliną,

negu tai būtų buvę įmanoma grojant klavesinu." Netikėti tokiu autoritetingu liudijimu negalima; bet ar visada Bachas vadovavo ansambliui, grodamas smuiku? To meto koncertinėje praktikoje labiau įprasta vadovauti atlikėjų kolektyvui, grojant klavesinu, kuris būdavo pastatomas muzikuojančio ansamblio centre: klavesinistas — jis ir atliekamo kūrinio autorius — pagražindavo skaitmeninį bosą improvizuojamais, plačiai ar siaurai išdėstytais akordais, motyvais susiedavo jį su solistų ar *concertino* partijomis ir panašiai. Kartu aiškiau buvo reguliuojama *skambesio pusiausvyra* — šis svarbiausias visokios orkestrinės muzikos dėsnis, kurį Bachas neklysdamas jautė. Atliekant jo kūrinius didelės koncertų salės akustinėmis sąlygomis ir kita (didesne, nei Bacho numatyta) atlikėjų sudėtim, šio dėsnio būtinai reikia laikytis.

Bacho orkestrinei muzikai dažniausiai būdinga pakili nuotaika. Joje atsispindi įvairūs būsenų atspalviai — dramatiški, kontempliaciniai, lyriniai, humoristiniai,— bet viską vainikuoja gyvybinės veiklos džiaugsmas, kuris nuteikia šventiškai, pakylėja dvasią ir linksmina: to paties kūrinio rėmuose muzika kartais vienokia, o kartais kitokia. Kitaip tariant — jei pavartosime nūdienę terminologiją — Bacho orkestriniai kūriniai gali būti priskirti ir „rimtosios", ir „lengvosios" muzikos žanrui. Tokia „užstalės muzikos" (vok. *Tafelmusik*) tradicija.

Antra vertus, čia ryškiau negu kituose žanruose išreikštas žaismingas muzikavimo pradas, todėl, anot B. Asafjevo, „...garsai džiugina, meistriškumas skatina varžytis, kelia pasigėrėjimą". Toliau Asafjevas nurodo, kad Bacho kūryboje muzikavimas intelektualizuojamas ir psichologizuojamas, tuo sustiprinamas jo „polifonijos" vaidmuo[182].

Iš tiesų — ir iš pirmo žvilgsnio tai gali pasirodyti keista — Bacho orkestriniuose kūriniuose kartais atsiranda itin daugiasluoksnis kontrapunktas, kurio balsų sudėtingas derinys nustelbia klavyrinių arba vargoninių fugų sudėtingumą. Tai paaiškinti nesunku: kompozitoriaus nevaržo

---

[182] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс.— Л., 1971, с. 254.

atlikėjo — klavesinisto ar vargonininko — rankų bei kojų galimybės, ir instrumentų grupės joms skirtose plokštumose juda laisviau, mažiau priklauso viena nuo kitos, sudarydamos „daugiachorinius“ skambesio tūrius. Ryškūs šito pavyzdžiai yra „Brandenburgo koncertuose“ (trečiajame — net dešimt balsų), koncerte dviem smuikams ir kt. Kartais tokių simultaniškai judančių plokštumų kulminacijos laiko požiūriu nesutampa, dėl to atsiranda neįprastų skersavimų, disonuojančių derinių, net politonalumo požymių.

Didžiausias dramaturginis krūvis tenka pirmosioms ciklo dalims (visi Bacho kūriniai orkestrui yra cikliniai). Joms būdingas ryškus, energingas pobūdis, kurio paskirtis — iškart, nuo pirmųjų taktų atkreipti klausytojų dėmesį. Šios dalys didesnės apimties negu kitos ir grindžiamos homofoninėmis temomis, o kad skambesys būtų pilnesnis, gausiai vartojamas kontrapunktas.

Tai pasakytina apie „uvertiūrų“ (siuitų orkestrui) pirmąsias dalis; šie kūriniai taip pavadinti todėl, kad ciklas pradedamas įprastu prancūziškos uvertiūros tipu su iškilminga punktyrinio ritmo įžanga, pereinančia į gyvą fugą; pabaigoje įžanga be pakeitimų arba varijuojant buvo kartojama pagal schemą: lėtai — greitai — lėtai. Toliau laisvai pasirinkta eilės tvarka ėjo madingi prancūziški šokiai arba kitos šokio pobūdžio pjesės, sudarančios „rinkinį“. Bacho amžininkai (pavyzdžiui, Telemanas) parašė ne vieną dešimtį „uvertiūrų“, o Bachas paliko tik keturis šio tipo kūrinius: pirmosios dvi uvertiūros — *C-dur* ir *h-moll* — parašytos greičiausiai Kėtene (apie 1721 m.), dvi kitos — abi *D-dur* — Leipcige (1727—1736) arba, galimas daiktas, irgi Kėtene[183]. Pirmosios uvertiūros partitūra pompastiškiausia — į ją įvestos dvi valtornos ir yra kažkas panašaus į *concertino;* antroje uvertiūroje yra koncertuojanti fleita (iš dalies ją galima palyginti su vėlesniu „koncertinės simfonijos“ tipu); trečiajai uvertiūrai šlovę suteikė nuostabaus grožio Arija (II dalis).

Šokių rinkiniai įvairūs: vyrauja menuetai, gavotai, burė; sutinkami ir retesni — forlana, polonezas; tik vienintelį kartą įvedama sarabanda (antroje uvertiūroje). Tai bū-

[183] Gali būti, jog visos keturios uvertiūros parašytos Leipcige.

dingas pavyzdys to siuitos tipo, kurį pavadinome „baletiniu", ir kuriame nėra šokių anfiladą pradedančios alemandos bei ją užbaigiančios žigos. Siuita atviros struktūros: finalui pavesta ne veiksmo koncentracijos, o jo skaidymo funkcija. Uvertiūra *h-moll* užbaigiama „Pokštu" (pranc. *Badinerie*), uvertiūra Nr. 4 — „Pasilinksminimu" arba „Pramoga" (pranc. *Rejoussance*).

Uvertiūrų muzikoje vyrauja koncertinis principas. Dar labiau jis pasireiškia tuose kūriniuose, kuriuos pats Bachas pavadino koncertais: tai šeši vadinamieji „Brandenburgo koncertai" orkestrui ir apie dvidešimt koncertų solistams su orkestro pritarimu. Visi šie kūriniai parašyti Kėtene, bet ne visų išliko pirmosios redakcijos — daugelį solinių koncertų Leipcige kompozitorius perkomponavo, kad galėtų juos atlikti su *Collegium musicum.*

„Brandenburgo koncertai" — prancūziškai autorius pavadino juos *concerts avec plusieurs instruments* („koncertais keletui instrumentų") — vienas iš pasaulinio muzikos meno stebuklų. Ar teko jam išgirsti juos realiai skambančius? Anksčiau tai buvo kategoriškai neigiama, o dabar bachologai tokios galimybės neatmeta, net mano, kad šie koncertai sukurti Kėteno kapelai. Bet faktas, jog kaligrafiškai perrašytą partitūrą, pažymėtą 1721 metų kovo mėnesio data, Bachas pasiuntė Brandenburgo markgrafui Kristianui Liudvigui, Frydricho II (tada kronprinco) dėdei. Su markgrafu Bachas susipažino dar 1718—1719 metais, atvykęs į Berlyną pirkti „prabangaus" (kaip nurodoma ataskaitose) klavesino Kėteno dvaro kapelai. Galimas daiktas, jog markgrafas ir užsakė jam koncertus orkestrui, nors turėjo menką vos šešių instrumentalistų kapelą.

Dedikacijoje, autoriaus parašytoje prancūziškai, pasakyta: „Monsinjore, prieš keletą metų turėjau laimės Jūsų paliepimu koncertuoti Jūsų Karališkajai Didenybei ir tada pastebėjau, kad nedideli muzikiniai talentai, kuriais mane apdovanojo dangus, teikia Jums truputį malonumo, ir kadangi, mums išsiskiriant, Jūsų Karališkoji Didenybė panorote suteikti man garbę ir liepėte atsiųsti keletą mano sukomponuotų pjesių, tai, vykdydamas šį maloningą paliepimą, dabar išdrįsau atlikti savo nuolankiausią pareigą

Jūsų Karališkajai Didenybei ir pasiųsti šiuos koncertus..." Atlyginimo už darbą Bachas negavo. (Beje, galėjo gauti jį „avansu".) Partitūrą užklojo dulkės markgrafo archyve, ir tik vėliau ji buvo surasta. Istorija gana miglota, tačiau ne tai, tiesą sakant, svarbiausia.

Koncertai labai įvairūs pagal kompoziciją, instrumentų sudėtį, solinių partijų individualizavimą. Kai kurie užsienio mokslininkai šiuose šešiuose kūriniuose įžvelgia tariamo „superciklo" vienovę, remdamiesi motyviniais konstruktyviniais atitikmenimis (ne mažiau kaip dviejų koncertų tematizmas grindžiamas trigarsiais) ir tonacijų santykių gimininingumu (visų koncertų tonacijos mažorinės):

		G		*D*	
I	II	III	IV	*V*	*VI*
F					*B*

Atskiri samprotavimai teisingi, tačiau su galutine išvada sutikti negalima; įvairiais metais parašytus kūrinius Bachas tvarkė, dėjo vieną prie kito, bet vargu ar galvojo apie panašų „superciklą", kokio nesudarė nei klavyrinės partitos, nei sonatos smuikui ir klavesinui, nei kiti jo kūriniai, sudėlioti po šešis.

Koncertai sudėti į ciklą Kėtene, intensyviausios kapelmeisterio veiklos laikotarpiu, kai Bacho kapeloje dirbo puikūs instrumentalistai[184]. Pirmojo koncerto ankstyvasis, nepilnas variantas, matyt, yra dar iš 1716 metų (o gal net 1713); koncertai Nr. 3 ir 6 greičiausiai sukurti 1718 metais (gali būti, kad šeštąjį koncertą atliko Brandenburgo markgrafo kapela); koncertai Nr. 1 ir 2 galutinai užbaigti greičiausiai 1719-aisiais, o kitais metais parašyti koncertai Nr. 4 ir 5 (penktasis iš pradžių galėjo būti sumanytas kaip klavyrinis, turint omeny iš Berlyno atvežtą „prabangų" klavesiną).

Tarp „Brandenburgo koncertų" keturi yra trijų dalių (II, IV, V, VI), vienas dvidalis (III) ir vienas penkių dalių (I; jį sudaro trijų dalių *sinfonia* plius menuetas ir po-

[184] Žr.: *Доброхотов Б.* Бранденбургские концерты Баха.— М., 1962.

lonezas su alternatyviniais „trio“). Orkestro sudėtys tokios: pilniausia — koncerte Nr. 1 (styginiai ir *continuo* su dviem valtornomis, trim obojais ir solo smuiku); toliau — koncertas Nr. 2 (su trimitu, fleita, obojum ir taip pat solo smuiku); vien tik styginiams — Nr. 3; koncertas Nr. 4 — su labai sunkia solo smuiko partija ir dviejų fleitų solo; Nr. 5 — su *concertino*, į kurį įeina fleita, smuikas, klavyras (*cembalo concertato*)[185]; Nr. 6 — dviem altams, dviem violoms *da gamba*, violončelei, kontrabosui ir *continuo*; „krūtininio“, „tamsaus“ registro tesitūra šiam puikiam koncertui suteikia kerintį, intymų pobūdį.

Žanro požiūriu koncertas Nr. 1 atstovauja mišriam koncerto-siuitos tipui; kituose — „vivaldiškas“ koncertinis tipas, kuriame kartais įžiūrimi *concerto grosso* požymiai (II, IV, V). Pirmos dalys, kaip ir dera, reprezentacinės; antros meditatyvinės (puikus patetiškai išraiškingas trijų instrumentų „pašnekesys“ koncerte Nr. 5, imitaciškai plėtojamas *Andante* iš antrojo koncerto, homofoniškiau — iš ketvirtojo, į operos ariją panašus *Andante* iš koncerto Nr. 2, sielvartingai tragiškos pasakalijos dvasia parašytas šeštojo koncerto *Adagio*); trečios dalys fuginės (koncerte Nr. 4 — fuga), ir, kaip Bachas apskritai mėgsta, dažnai joms suteiktas itališkos žigos pavidalas.

Koncertavimo momentus ryškiai išreiškia Nr. 4 (iš esmės tai koncertas smuikui) ir Nr. 5 (pirmą kartą instrumentinio koncerto istorijoje vyrauja klavyras!). Ne visiškai aiškus dvidalio trečiojo sumanymas: kas ir kiek turi improvizuoti, pasiremiant dviem kadenciniais akordais prieš baigiamąjį *Allegro*? Visi bandymai įterpti į šį koncertą papildomą lėtą dalį, paskolintą iš kitų Bacho kūrinių, buvo nesėkmingi, nes prieštaravo neįprastai šio kūrinio faktūrai: koncertas grindžiamas nenutrūkstamu trijų, vienarūšių pagal „šeimyninę“ priklausomybę, sluoksnių judėjimu, o prie šio daugiachoriškumo — kaip savarankiška linija — lygiomis teisėmis prisijungia *continuo*. Kiekviename sluoksnyje — trys balsai, o jų bendra suma — 3+3+3+1.

---

[185] Kiekviename koncerte, suprantama, dar yra styginių orkestras ir *continuo*.

„Brandenburgo koncertų“ muziką Bachas mėgo ir vėliau panaudojo ją kitų kūrinių, daugiausia kantatų, kontekste[186].

Italų meistrų — pirmiausia Vivaldžio — koncertais soliniam instrumentui ir orkestrui Bachas susidomėjo apie 1710 metus. Būtent tada jis bei jo giminaitis ir Veimaro laikų draugas Valteris („Muzikos žodyno“ autorius) ėmėsi pritaikyti šiuos koncertus klavyrui arba vargonams. Puikiai mokėdamas aranžuoti, Bachas tą darė savo paties malonumui bei norėdamas pasimokyti. Iš viso liko šešiolika tokių transkripcijų klavyrui ir šešios — vargonams; manoma, kad jos sukurtos 1708—1717 metais. Muzikoje nemaža įstabių dalykų (be Vivaldžio, panaudoti Marčelo, Telemano ir kitų kompozitorių kūriniai), tačiau Bacho braižas labiau jaučiamas ne tiek greitose, kiek lėtose dalyse, kurių melodijos gausiai išpuoštos. Iki šiol populiarus Vivaldžio—Bacho koncertas *d-moll* solo vargonams.

Originalius kūrinius smuikui ir orkestrui Bachas ėmė rašyti tik Kėtene, nors gali būti, jog penktojo „Brandenburgo koncerto“ klavyrinis variantas sukurtas, kaip jau minėta, anksčiau. Beje, ne visai aiškios ir koncertų smuikui sukūrimo datos; pavyzdžiui, žinomas koncertas klavyrui *d-moll* yra perdirbtas iš koncerto smuikui, o pastarasis, kaip teigia naujosios hipotezės, galėjo būti parašytas, ko gero, dar Veimare.

Veimaro laikų aranžuočių ir Kėtene parašytų originalių kūrinių palyginimas įtikinamai parodo, kaip Bachas pagilino vivaldiško tipo koncertą, jį savaip išplėtojo, praturtino vaizdus. Paminėsime svarbiausius bruožus.

Bacho fuginės ir nefuginės koncertinės formos neatsiejamos viena nuo kitos, todėl betarpiškas perėjimas nuo polifoninės dėstymo manieros prie homofoninės natūralus (tą pažymėjo J. Cholopovas). Kaip šito rezultatas, muzikos faktūros polifonizavimas derinamas su tonalaus harmoninio faktoriaus didėjančiu vaidmeniu, organizuojant formą, nenutrūkstamas plėtojimas — su skaidymu į periodus; didėja motyvinis riturnelės ir solinių epizodų ryšys,

---

[186] Kantatose Nr. 207, 52 panaudota pirmojo „Brandenburgo koncerto“ muzika, kantatoje Nr. 174 — trečiojo.

jų santykis gali būti lyginamas su tokia fugos struktūra, kai *c. f.* skambėjimas kaitaliojamas su „išlaikytų intermedijų“ (S. Tanejevo terminas) variantais. Taip sukuriamas formos nenutrūkstamumo, tekamumo, nepastovumo įspūdis, išliekant reljefiškam tematizmui bei remiantis ryškia žanrine prigimtim (pirmoje dalyje ryškiai apibrėžiamos energingos temos, antroje dažnai vartojamas sicilianos ritmas, trečioje — žigos ir t. t.).

Apibendrindami trumpai išvardysime tuos bruožus, kuriais Bachas praturtino koncerto žanrą: jis išplėtė garsų erdvės horizontus, pagilino jos vertikalę ir tuo paįvairino ansamblinio-orkestrinio muzikavimo galimybes, šiuo požiūriu toli pralenkęs ir amžininkus, ir vėlesnes kompozitorių kartas. Tik XX amžiuje bachiški koncertavimo principai buvo prikelti naujam gyvenimui, ir pirmiausia tą padarė Stravinskis.

Greitų kraštinių dalių forma riturnelinė; lėtose vidurinėse dalyse riturnelė įrėmina arijos tipo „monologą“ arba dialogą — duetą, tercetą (jei solistų du ar trys); kartais riturnelė įsibrauna į jį ir užaštrina konfliktą, o ripienistai neretai tyli per visą dalį *(tacet)*. Riturnelinėje formoje — kaip antrinės formos požymius — galima įžvelgti sonatiškumą pranašaujančius bruožus (į tai atkreipė dėmesį V. Protopopovas), bet plėtojimo ir reprizos funkcijas Bachas paprastai sujungia. Dar kartą pabrėšiu svarbiausius jo stiliaus bruožus: perteikiant daugialypį afektą, nuo vieno jo atspalvio prie kito pereinama tolygiai, sklandžiai: judėjimo pobūdis nekinta. Kontrastas pabrėžiamas gretinant atskiras dalis. Finalas gali būti ir „skaidantis“, kaip „baletinio“ tipo siuitose, ir pozityviai sumuojantis koncerto dramaturgiją — tokiais atvejais padidėja polifonijos vaidmuo.

Išraiškos vienovė dar nereiškia, jog muzikoje nebebus „netikėtumų“ — neatskiriamo koncerto žanro atributo, vėliau ryškiai išplėtoto Vienos klasicistų įtvirtintam koncerto tipe. Bacho muzikoje tokie netikėtumai yra ne teminio, o faktūrinio pobūdžio. Pavyzdys — virtuozinės kadencinės slinktys. Paslaptingai skambančios akordų *arpeggio* sekos buvo sutinkamos čakonoje solo smuikui, kai kuriuose preliuduose iš siuitų violončelei arba GTK, „Chro-

matinėje fantazijoje". O klavyriniuose koncertuose atkreipia dėmesį tai, kad netikėtai keičiasi klavesinisto funkcijos — nuo akompanavimo (generalbosas) arba temos imitavimo iki solinės-figūracinės, pasažinės.

Į muzikos istoriją Bachas įėjo kaip klavyrinio koncerto pradininkas, o Hendelis — kaip vargonų koncerto kūrėjas. Bet pastarasis turėjo pirmtaką Vivaldžio asmenyje (tegu ir neprilygstantį jam genialumu), o Bachas iš tikrųjų *pirmasis* sukūrė koncertus klavyrui ir orkestrui. Tačiau iš trylikos kūrinių (septyni — solo klavyrui, kiti — dviem, trims ir keturiems solistams) tik vienas nuo pat pradžių buvo kuriamas turint galvoje šį instrumentą: tai dvigubas koncertas *C-dur*, BWV 1061,— beje, vienas geriausių Bacho klavyrinių koncertų. (Populiarumu jį pralenkia kitas koncertas *C-dur* — trims klavyrams.) Specialiai klavyrui taipogi parašytos atitinkamos partijos penktajame „Brandenburgo koncerte" ir koncerte *a-moll* (žr. p. 332) su analogišku trio *(concertino)* fleitai, smuikui ir klavesinui. Didžioji klavyrinių koncertų dauguma — koncertų smuikui perdirbiniai (kai kurių jų originalai dingo)[187]. Klavyrinis koncertas *D-dur* perdirbtas iš koncerto smuikui *A-dur,* koncertas *g-moll* — iš koncerto smuikui *a-moll;* dvigubas koncertas *c-moll,* BWV 1062 yra koncerto dviem smuikams *d-moll* perdirbinys. Visus klavyrinius koncertus atliko Leipcigo *Collegium musicum* arba jie skambėjo paties Bacho namuose — tuo tikslu ketvirto dešimtmečio pradžioje jie ir buvo perdirbami. O pirminiai variantai — tarp jų ir ką tik paminėti šedevrai smuikui — sukurti Kėtene.

Kuriam iš šių kūrinių teikti pirmenybę? Kiekvienas koncertas savaip tobulas plastikos grožiu, grakštumu, išraiškos gilumu. Bet dramatiniu užmoju ir subtilia lyrika, ko gero, ypač išsiskiria koncertas dviem smuikams.

---

[187] Koncerto *c-moll,* BWV 1060, pirminis šaltinis — neišlikęs koncertas obojui ir smuikui. Koncertas *F-dur,* BWV 1057 — ketvirtojo „Brandenburgo koncerto" perdirbinys. Kantatos Nr. 169 dvi pirmosios dalys grindžiamos koncerto *E-dur* (kurio ankstyvasis šaltinis nežinomas) muzika, o šio koncerto finalo muzika yra kantatoje Nr. 49. Kameriškai skambančio koncerto *f-moll* (su jo nuostabiu dainінguoju *Largo*) pirminis šaltinis irgi greičiausiai buvo Bacho koncertas smuikui. Ketvirtasis klavyrinis koncertas *a-moll,* BWV 1065,— Vivaldžio koncerto keturiems smuikams perdirbinys.

IX

PASKUTINIAI INSTRUMENTINIAI KŪRINIAI

Į šį skirsnį įtraukti penki kūriniai, iš kurių keturis Bachas išspausdino: penktąjį rengė spaudai, tačiau netekęs regėjimo nebaigė — darbas nutrūko keturi mėnesiai prieš mirtį. Išvardysiu šiuos kūrinius chronologiškai:

„Klavyriniai pratimai" op. 3 — choralo išdailos, preliudas ir fuga *Es-dur* bei Duetai;
„Klavyriniai pratimai" op. 4 — „Goldbergo variacijos";
Kanoninės variacijos kalėdų giesmės tema;
„Muzikinė dovana"[188];
„Fugos menas".

Tai pačiai kūrybos dekadai priklauso anksčiau apžvelgtas GTK II tomas (redagavimas, galutinis užbaigimas), choralo išdailos vargonams (BWV 651—667 ir „Šiūblerio") bei Mišios *h-moll*. Visi šie kūriniai rašyti ne konkrečioms progoms, iš anksto žinant atlikimo vietą ir laiką, o kaip tobulo meistriškumo pavyzdžiai, universalūs pasirinkto žanro vaizdų bei išraiškos galimybių panaudojimo požiūriu bei sintetiški, vienijantys senąją tradiciją su naujuoju stiliumi. Toje pačioje gretoje yra ir išvardyti penki kūriniai. Tačiau jie turi ir specifinių ypatybių, dėl kurių iki šiol nenutilo mokslinės diskusijos: ne iki galo aiškūs vienų kūrinių kompoziciniai sumanymai, kitų kūrinių — dalių seka, o dviejuose chronologiškai paskutiniuose veikaluose kompozitorius nenurodė atlikėjų sudėties. Bet ne vien dėl to minėtas partitūras išskyrėme: jų charakteristika leis apibendrintai išsakyti samprotavimus apie Bacho kūrybos dėsningumus, taip pat ir apie ciklo struktūros principus.

Tokata, šokių siuita, keturių dalių sonata arba trijų dalių koncertas buvo grindžiami tipiniais kompozicijos

[188] Pavadinimas *Musikalisches Opfer* neseniai mūsuose paplito kaip „Muzikinė dovana". Šitoks vertimas ne visai pagrįstas: pagal XVIII amžiaus ritualą karališkosios šeimos nariams meno kūriniai būdavo ne „dovanojami", o „nuolankiausiai įteikiami". Be to, Bachas, išmanęs teologiją, puikiai žinojo, kad vokiškas žodis *Opfer* (plg. pranc. *Offrande*) lygiareikšmis liturgijoje vartojamam lotyniškam žodžiui *Offertorium*, reiškiančiam „paaukojimą".

modeliais, kurių Bachas laikėsi, juos perdirbdamas. Taip jis pasielgė ir su tipiniais kantatų bei pasijų modeliais. Jo kompozicijų savitumą išryškindavo kūrinio „šerdies“ — ašių centro — pabrėžimo ir įrėminimo būdai, pakartojimus reguliuojančios priemonės (specifinė riturnelinės formos traktuotė) ir t. t. Atskirose muzikos rūšyse (pavyzdžiui, instrumentinėse arba chorinėse fugose) akivaizdus Bacho polinkis į plėtojimo dvifaziškumą. Kaip naujų tendencijų atspindys, reljefiškiau pabrėžiamos kulminacinės zonos, pastūmėjamos arčiau fazių arba viso kūrinio pabaigos (koncertų pirmose dalyse). O muzikinės kalbos priemonių srityje aiškiai pajusime, jog, neardant polifoninių ir tonalinių harmoninių dėstymo metodų vienovės, remiamasi buitiniais pirmavaizdžiais — tiek jų intonacijomis ir melodijomis, tiek jų šokio ritmais (tokiais atvejais muzikos sandara homofoninė).

Išvardyti požymiai nevienodai būdingi kūriniams, kurių kiekvieną dar analizuosime atskirai. Tačiau, be individualių skirtumų, esama ir bendrybių. Iš jų pirmiausia pažymėtinas polinkis į variaciškumą, fugą ir kanoną. Bacho laikais kanonas buvo vadinamas „totaline fuga“, tuo pabrėžiant aukščiausią kontrapunktinio meno pasireiškimą jame; analogiškai buvo vartojamas ir „ričerkaro“ terminas, traktuojant jį ne senoviškai, bet kaip „rafinuotą, įmantrią fugą“[189]. Kontrapunkto ir variaciškumo lyginamojo svorio didėjimas vėlyvuoju Bacho kūrybos laikotarpiu — dvi pusės to paties noro maksimaliai išryškinti galimybes, slypinčias pirminėje muzikos idėjoje, pažinti meno kūrimo dėsnių gelmes, parodyti meno esmės daugiabriauniškumą. Bendri yra ir cikliškumo principai.

Ciklas — tai užbaigta, uždara visuma, kur kiekviena dalis, pjesė ar numeris atlieka būtiną dramaturginę funkciją — akivaizdžią („programinę“) arba užslėptą, numanomą (priklausomą, anot Bethoveno, nuo „poetinės idėjos“). Mes įpratome suvokti ciklą kaip kažkokį nuosekliai

---

[189] Tai Valterio apibūdinimas (1732); o Marpurgas pavadino ričerkarą tobuliausia fuga, kurioje panaudotos visos kontrapunktinio meistriškumo galimybės.

rutuliojamą „veiksmą“, dėl ko, pavyzdžiui, simfoniją ar sonatą sutapatiname su instrumentine drama. Bet Bachui tai yra ne viena linija, o įvairiais lygiais (kurie čia susišaukia, čia susikryžiuoja) plėtojamas procesas. Bacho cikluose sukryžminami įvairūs kompozicijos sluoksniai, *architektonika polifonizuojama.* Kartais, kai pjesės suskirstytos dramaturgiškai nesusietomis grupėmis, šio susikryžiavimo aptikti nepavyksta („Klavyriniai pratimai“ op. 3, „Muzikinė dovana“, „Fugos menas“). Tada kyla klausimas: ar tai ciklas, ar rinkinys, sudarytas pagal kompozitoriaus nepaskelbtą principą? (Žr. p. 359.) Paprastesnius (nors ir ne visai paprastus) atvejus matome dviejuose variaciniuose cikluose.

„Goldbergo variacijas“ Bachas sukūrė grafo Keizerlinko (apie jį žr. p. 102) užsakymu. J. G. Goldbergas, Vilhelmo Frydemano ir Johano Sebastiano mokinys, Drezdene tarnavo šiam grafui ir privalėjo, skambindamas klavesinu, pamaloninti nemigos kankinamą rusų didiką. Galima pamanyti, kad kūrinys parašytas konkrečiai progai. Tačiau Bachui jis nebuvo atsitiktinis: variacijose įgyvendintas sudėtingas daugialygmeninis kompozicinis planas, stebinantis išradingumu ir vaizdų turtingumu.

Tai vienas stambiausių (apimtimi) ir vientisų (pagal sumanymą) Bacho kūrinių, jo pavadintas „Arija su įvairiomis variacijomis“ ir paskelbtas „Klavyrinių pratimų“ ketvirtoje dalyje. (Dabar reiškiama nuomonė, kad rinkinys išspausdintas ne 1742 metais, kaip buvo nurodoma — šitaip rašiau ir aš,— bet tarp 1742 ir 1745 metų. Dedikacijos Kaizerlinkui jame nėra; ar ne dėl to, kad grafui buvo dovanotas pirmas ir, galimas daiktas, ne toks pilnas variantas? Autografas neišliko.)

Kokiais parametrais remiantis analizuoti šį kompozicinį planą? Kiekvienas iš jų, taikomas izoliuotai, veda į schematizmą, nes kūrinyje suderinti įvairūs bruožai: struktūriškai skaidomas šokio pradas ir pasažinis motoriškumas, ariozinė kantilena ir virtuoziškumas, homofonija ir kontrapunktinis meistriškumas. Skirtingai nuo analogiškų Bacho ciklų, šių variacijų pagrindą sudaro ne tema, o

visos Arijos *struktūra*[190]. Parašyta prancūziškai galantiškai puošniu stiliumi, arija paremta menueto tipo sarabandos ritmu (ji paimta iš 1725 metų „Anos Magdalenos natų sąsiuvinio“; galimas daiktas, kad jos autorius — ne Bachas) ir sudaryta iš dviejų vienodo ilgumo padalų (16+ +16 taktų); kiekviena padala, kaip nurodo autorius, turi būti pakartojama. Tokia pati ir variacijų struktūra, tik kai kurios jų (Nr. 3, 9, 21, 30 — tai vis kanonai!) viename takte talpina du Arijos taktus, todėl padalų santykis keičiasi: 8+8 taktai[191].

Išlaikytas bosas, kurį kanonuose paslepia kiti balsai, primena čakoną. Bet tai tik išorinis panašumas, nes varijuojamas — ir neįprastai — visas melodinis-harmoninis Arijos audinys.

Variacijos, kurių iš viso yra trisdešimt, dėliojamos po tris, kiekviena trečioji — kanonas. Trys — sakralinis trejybės simbolis, o kanonų — dešimt, kas atitinka dekalogą — irgi sakralinį „dešimties dievo įsakymų“ skaičių. Kanonai išdėstyti imitacijos intervalų didėjimo tvarka (nuo primos iki nonos), o 30-oje variacijoje, lotyniškai pavadintoje *Quodlibet* („kaip norit“, „kaip kam patinka“ arba „kaip kas sugeba“), virš išlaikyto boso kanonu skamba dvi liaudies dainos. Toks yra vienas užslėptas kompozicijos planas; „užslėptas“ todėl, kad tik išlavinta ausis gebės atskirti variacijas vieną nuo kitos. Klausa suvokia šiuos kanonus ne kaip sudėtingas kontrapunktų pynes, bet kaip kantilenines pjeses (Nr. 9, 15, 21), kaip sicilianą (Nr. 24), bure (Nr. 18). Charakteringas šokio pradas jaučiamas ir kitose polifoninėse variacijose (fugetėse Nr. 10 ir 22).

Kūrinio struktūra dvifazė. Kadangi jis pradedamas ir užbaigiamas Arija (nieko joje nepakeitus), iš viso cikle yra 32 pjesės. „Ašis“ sutampa su Nr. 16, kurį autorius

---

[190] Redukuotu (glaustu, sutrumpintu) pavidalu Arijos struktūra pateikta H. Kelerio knygoje (*Keller H.* Die Klavierwerke Bachs.— Leipzig, 1950, S. 214). To paties autoriaus plunksnai priklauso knyga apie Bacho vargoninius kūrinius (*Keller H.* Die Orgelwerke Bachs.— Leipzig, 1948). Nors kai kurie šių knygų teiginiai jau pasenę, jos iki šiol tebėra išsamiausios monografijos, skirtos nurodytiems Bacho muzikos žanrams nagrinėti.

[191] Grojant koncerte, padalų galima nekartoti, nes tuomet variacijos truktų daugiau kaip valandą ir dėmesys susiskaidytų, sunku būtų sekti dramaturgijos plėtotę.

pavadino „Prancūziška uvertiūra". Abiejose ašies pusėse išdėstyti disimetriškai susišaukiantys analogiški pakartojimai. Tai — antras kompozicinis planas, štai jo atitikmenų pavyzdžiai:

šokio pobūdžio variacijos:	7, 10	19, 22
motorinės:	5, 11, 14, 17	20, 23, 26, 29
lyrikos centrai:	13 *(Dur)*	25 *(moll)*[192]
fugetės:	7	22

Bet yra ir trečias architektoninis planas, kompozicijai suteikiąs dar vieną, linijinį plėtojimo lygmenį (priešingą įrėminimo ir disimetrijos principams) — pakraipą į kulminacines zonas. Šį lygmenį sąlygojo virtuoziškumo vaidmens didinimas, galutinai įkūnytas po svarbiausio lyrikos centro (Nr. 25) — vieno geriausių *Adagio* Bacho instrumentinėje kūryboje. Anksčiau kartkartėmis buvo panaudojami virtuozinės technikos, plačiai aprėpiamų registrų arba, sekant Skarlačiu, rankų „sukryžiavimo" ir permetimo elementai (turėta omeny, kad kūrinys bus atliekamas dviejų manualų klavesinu), o dabar atsiranda dvigubos trelės ir *martellato* grojimo būdai, kone pranašaujantys Listą (Nr. 28, 29). Vidinę *Adagio* įtampą keičia išoriškas, dinaminis įtampos didinimas, kurį Bachas panaikina, pasitelkdamas liaudišką *Quodlibet* humorą ir, ištikimas sau, visą kompoziciją įrėmina Arijos pakartojimu. Jis pasuka į finalinę kulminaciją (šį kelią, vedantį prie Vienos klasikų, nutiesė Hendelis) ir kartu šiai tendencijai priešinasi, likdamas baroko estetikos šalininku.

Šis prieštaravimas dar labiau pasireiškia „Kanoninėse variacijose" vargonams, turinčiose dvi redakcijas — spausdintą, 1747 metų (arba 1748 metų pradžios), kuri buvo pateikta kaip kūrybinis įnašas, stojant į Miclerio Muzikos mokslų draugiją, ir vėlesnę, rankraštinę. Nūdienėje koncertinėje praktikoje įsitvirtino spausdintoji redakcija, nes ji labiau atitinka mūsišką (bethovenišką!) dinamiško finalo-apoteozės įvaizdį; kūrinį išspausdinęs, Bachas, matyt, suabejojo, ar reikia tokio finalo.

[192] Vienavardžio minoro tonacija dar sutinkama variacijose Nr. 15, 21.

Šioje nedidelėje nuostabioje partitoje, kuri taip nutolusi nuo jai priskiriamo abstraktumo, yra tik penkios variacijos, ir jau pačioje pirmojoje choralinį *c. f.* lydi kanoniniai kontrapunktai. Bachas panaudoja dvi kanonų rūšis — vieni jų vadinami „kontrapunktiniais", kiti — „teminiais"; pirmuosiuose kontrapunktiniai balsai su *c. f.* tematiškai nesusiję, kituose kanoniškai skamba pati *c. f.* melodija (visa arba jos dalis).

Keturiose partitos variacijose kanonai yra kontrapunktiniai, o paskutinėje ir ilgiausioje (penktojoje) — teminiai, išdėstant choralo keturis posmus; pabaigoje jie susilieja į šešiabalsę stretą. Įspūdingas, galingai skambantis finalas! Ir vis dėlto Bachas vėliau — gal religiniais, gal kompoziciniais sumetimais — jį pastūmėjo arčiau kūrinio šerdies. Kalėdų giesmės tekstas prasideda žodžiais „Iš aukšto nužengiau dangaus". Penktosios variacijos faktūros tūringumas ir tankumas asocijuojasi greičiau su žemiška, o ne dieviška būtim, o trečioji variacija, kurioje *c. f.* gausiai ornamentuotas, ir nuoširdi, išplėtota ketvirtoji (susišaukianti su pirmąja) skamba taip, lyg žvilgsnis būtų nukreiptas į dangų, kas labiau atitinka kalėdų giesmių žanrą, vadinamą *Noël.* Gaila, kad vargonininkai, vaikydamiesi išorinio efekto, ignoruoja rankraštinę redakciją![193]

Daug sudėtingesnis klausimas dėl tų rinkinių, į kuriuos sudėtos *įvairiarūšės* pjesės, mūsų supratimu, ciklų nesudaro. Apibūdinant tokius rinkinius, peršasi palyginimas su meno albumu, kur graviūros išdėstytos pagal autoriaus pasirinktą, tačiau nepaskelbtą principą — jį galima tik numanyti. Bacho „albumuose" pjesės-„graviūros" grupuojamos ir jungiamos tik faktūros priemonėmis, jų sekoje nėra nei „siužeto", nei dramaturginio intensyvinimo, įtampos ir atoslūgių kaitos. Kartu tai ir ne meistriškumo mokyklos, ne *Gradus ad Parnassum* tipo mokymo priemonės, kuriose kūriniai išdėstomi nuo paprastų iki sudėtingų, pagal sunkumą juos atlikti.

---

[193] Apie variacijų santykį ir penktosios jų „sumuojantį" vaidmenį žr.: *Протопопов Вл.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века.— М., 1979, с. 92—93.

Prieš apibūdinant šiuos kūrinius, iškart paneigsime iki šiol, deja, gyvuojančią nuomonę, esą senatvėje Bachas kūręs vis abstraktesnę muziką, neva reikalaujančią mąstymo logikos, o ne jausminio estetinio suvokimo, kad tai buvusios „kompozicijos kompozitoriams". Tokie samprotavimai, kuriuos visiškai atmetė koncertinė praktika, buvo reiškiami ne tik Špitos ar Šveicerio, bet ir mūsų laikais. Galbūt paskutinių Bacho gyvenimo metų kūriniai kiek griežtesni, bet jie anaiptol neprarado emocinio „išsipasakojimo" betarpiškumo — tos moralinės įtaigos, kuri būdinga visai jo kūrybai.

Ir vis dėlto kyla klausimas: kokiu principu remdamasis Bachas grupavo kūrinius trijuose „meno albumuose"? Kiekviename — vis kitaip, o kai kuriais atvejais — vienodai.

Grįžkime prie „Klavyrinių pratimų" op. 3. Kaip ir „Goldbergo variacijose" — bet kitaip — dvidešimt penkias pjeses įrėmina preliudas, pradedantis vargoninių išdailų rinkinį, ir fuga, rinkinį užbaigianti. Tai, sąlygiškai tariant, titulinė ir baigiamoji graviūros, siejamos „siužeto", tačiau atskirtos, kad išryškėtų leidinio „braižomasis" grožis. O „albumo" turinys sugrupuotas. Devynios pjesės — trijų dalių *Kyrie* ir *Gloria*, M. Liuterio išversta į vokiečių kalbą,— atitinka „vargonų mišias"; toliau eina dvylika pjesių choralo temomis iš Liuterio „mažojo katekizmo" ir pagaliau keturi Duetai. Pjesių grupės nei temiškai, nei bendra tonacija nesujungtos. Ciklu šio rinkinio pavadinti negalima, tačiau tam tikra tvarka jame yra.

Orientyrais būtų trys faktoriai:

1. Kuriam balsui pavestas *c. f.*: sopranui, altui, tenorui ar bosui (pedalui)?

2. Kokia išdėstymo faktūra, kiek kontrapunktinių balsų?

3. Kokios vargonų galimybės panaudojamos: *organo pleno* („pilni vargonai"; turima omeny didelis specifinių, aiškių „sidabrinių" registrų rinkinys, keliantis asociacijų su vokaline polifonine *stile antico* maniera), dvi rankų klaviatūros ir pedalas arba tik *manualiter* (t. y. be pedalo)?

Remiantis šiais faktoriais, galima konstatuoti, kad pjeses jungia kryžminiai ryšiai. Antra vertus, atskirose gru-

pėse yra tų pačių choralų išdailų variantai: *Kyrie* (paremtas trim skirtingomis choralo melodijomis) turi du variantus (iš viso šešios pjesės), *Gloria* — tris (trys pjesės). Dvylika pjesių paremtos šešiais choralais, kiekvienas jų turi po du variantus, be to, antrasis dažniausiai atliekamas *manualiter*. Duetai yra ne kas kita kaip dvibalsės invencijos, kurias galima atlikti ir viena klaviatūra; du minoriniai duetai įrėmina du mažorinius. Įdomi detalė: duetų tonacijos išsidėsto laipsniškai kylančia slinktim *e, F, G, a,* kas atitinka *Gloria* dalies pjesių, kuriomis „vargonų mišios" užsibaigia, išdėstymą *(F, G, a)*. Vargu ar čia atsitiktinumas, kaip ir tai, kad antroji ir ketvirtoji iš dvylikos pjesių (pirmo ir antro iš šešių „mažojo katekizmo" choralų išdailų antrieji variantai) skirtos atlikti *organo pleno* (abi parašytos fugečių forma). Galima rasti ir kitų atitikmenų. Tačiau lieka neaišku, kodėl į rinkinį įdėti Duetai, kurie su choralo melodijomis visiškai nesusieti[194]. Bandymas paaiškinti, esą Duetai buvo atliekami liturgijos pabaigoje, priimant komuniją *(sub communionae)*, neįtikinamas. Greičiau reikėtų manyti, jog „albume" Bachas norėjo pateikti enciklopediją viso to, ką privalo mokėti bažnyčios vargonininkas (o kitur jis negrodavo!); be kita ko, jis turėjo būti įvaldęs invencinę-imitacinę grojimo manierą.

Nūdienos koncertuojantys vargonininkai į programas įtraukia arba tik „vargonų mišias" (ir tai turi tam tikrą pagrindą), arba iš įvairių grupių pjesių savo nuožiūra sudaro „ciklą", jam suteikdami tą patį „mišių" statusą, kas yra neleistina. Yra ir tokių „rekordininkų", kurie iš eilės atlieka visas dvidešimt septynias pjeses ta seka, kaip jos buvo išspausdintos. Tokių sumanymų beprasmiškumas akivaizdus. (Turiu omeny koncertinį atlikimą, o ne įrašus į plokšteles.)

Didelių sunkumų iškyla analogiškai bandant atlikti visas „Muzikinės dovanos" pjeses ta eilės tvarka, kaip jos

---

[194] „Duetų" terminą Bachas perėmė iš prancūzų vargonininko N. de Grinji, kurio „Vargonų knygą" *(Livre d'Orgue)* persirašė. Šioje „Knygoje" yra meistriškų kūrinių — pavyzdžių įvairiems bažnytinės praktikos atvejams. Tuo pačiu tikslu Bachas išleido ir savo rinkinį.

buvo autoriaus išspausdintos. Aplinkybės, paskatinusios šio kūrinio atsiradimą, gerai žinomos (nors jo visumos kompozicinis sumanymas ne visai aiškus). Apie šias aplinkybes pasakoja nekrologas.

„1747 metais jis (Bachas.— *M. D.*) nuvyko į Berlyną ir turėjo garbės Potsdame koncertuoti Jo didenybei Prūsijos karaliui. Jo didenybė pats pagrojo temą fugai, kurią jis, dideliam Jo didenybės pasitenkinimui, tuoj pat atliko fortepijonu[195]. Po to Jo didenybė panoro išgirsti fugą šešiems obligatiniams balsams, ir šį paliepimą jis vėlgi nedelsdamas, karaliaus ir ten buvusių muzikantų nuostabai, įvykdė, temą pasirinkęs pats. Grįžęs į Leipcigą, jis užrašė du vadinamuosius ričerkarus — vieną tribalsį ir vieną šešiabalsį — bei keletą kitų pjesių ta pačia Jo didenybės užduota tema, ir, išgraviravęs varyje (t. y. išspausdinęs, išleidęs.— *M. D.*), dedikavo kūrinį karaliui."

Cituotose eilutėse jaučiamas ištikimų valdinių tonas yra suprantamas, nes Filipas Emanuelis ir Agrikola, kai rašė nekrologą, tarnavo Prūsijos karaliaus dvare. Forkelis patriotiniais tikslais dar labiau pagražino šią sceną. Apokrifinis pasakojimas apie nepaprastą džiaugsmą, kurį esą karaliui suteikęs susitikimas su Bachu, įgijo „chrestomatinį blizgesį", kurį dokumentiškai vargu ar pavyks nublankinti, bet suabejoti tuo derėtų.

Trisdešimt penkerių metų Frydricho II — diletanto fleitisto — niekaip negalėjo sudominti šešiasdešimt dvejų metų Bacho polifonijos menas. Prūsijos karalius apskritai nejautė simpatijos vokiečių muzikai, juolab senosioms jos tradicijoms. Abejotina, ar jis šių tradicijų atstovui užsakė sukurti specialiai jam dedikuotą kūrinį. Bet tokiu atveju atsiranda dar didesnė mįslė: kodėl Bachas parašė „Muzikinę dovaną" ir, savo lėšomis išspausdinęs brangiai kainuojantį leidinį, pasiuntė karaliui pačiu trumpiausiu laiku: gegužės septintą jis atvyko į Berlyną (ten išbuvo keturias dienas), o liepos septintą — lygiai po dviejų mėnesių — pasiuntė savo kūrinio natų pirmąją siuntą. Vė-

---

[195] Frydrichas II buvo šio naujo instrumento — fortepijono — gerbėjas (Bachas šioms simpatijoms nepritarė); sakoma, jog karaliaus rūmuose buvo penkiolika tokių instrumentų, sukonstruotų įžymaus meistro G. Zilbermano.— *M. D.*

liau per tris kartus pasiuntė likusias dalis[196]. Tą darė skubėdamas, dėl ko „Muzikinę dovaną“ sudarantys penki natų sąsiuviniai yra skirtingo formato ir turi atskirą puslapių numeraciją. 1748 metų spalio 6 dieną pusbroliui Elijui Bachas rašė, kad kūrinys, jo ironiškai vadinamas „prūsiška fuga“, buvo išspausdintas šimto egzempliorių tiražu[197]. Ar ši ironija nerodo Bacho apmaudo Frydrichui II? Archyvinėse registracijos knygose pažymėta, kad Bacho „dovana“ gauta, bet kaip karalius į tai reagavo, nieko nežinome. Vargu ar ši muzika galėjo jam patikti, o trio sonatos, kuriai atlikti reikia ir fleitisto, jis negalėjo pagroti dėl pernelyg didelio jos sudėtingumo. Belieka manyti, kad Bachas išleido šį veikalą, norėdamas įtvirtinti savo šlovę — kad muzikantai žinotų, *kaip* jį sutiko galingasis valdovas. Ne veltui atskirai išspausdinta dedikacija stebina puošnumu; joje pažymima, kad visas kūrinys parašytas viena tema, kurią kompozitoriui davęs pats karalius.

Iš tiesų, visose „Muzikinės dovanos“ pjesėse, kurios skiriasi pagal žanrą ir komponavimo techniką, sutinkama „karališka tema“, pateikta nepakeistu arba varijuojamu pavidalu. Maža to: beveik visur išlieka — kaip svarbiausia — tonacija *c-moll*. Bet ar iš tiesų tai yra ta pati tema, kurią Frydrichas II pasiūlęs Bachui Potsdame tribalsio ričerkaro improvizacijai? Nekrologe pasakyta, jog šešiabalsį ričerkarą kompozitorius improvizavo „temą pasirinkęs pats“. Tačiau išspausdintose „Muzikinės dovanos“ natose abu ričerkarai pagrįsti tuo pačiu „karališkos temos“ *cantus firmus*. Tad ar nereikia daryti išvados, kad Bachas temą gerokai pakeitė? Kaip bebūtų, pagal intonacinę sandarą tai tipiška Bachui tema: pakilimas *c-moll* trigarsio natomis atsiremia į *la bemol*, toliau — šuolis žemyn sumažinta septima (muzikinėje retorikoje tokias slinktis vadino *saltus duriusculus*), pagaliau nuo kvintos prasideda chromatinis nusileidimas (modelis — *lamento*).

Nors pjeses jungia viena tonacija ir teminiai ryšiai, pagal autorinį leidinį sunku nustatyti jų išdėstymo kom-

196 Pagal kitą hipotezę, jos pasiųstos kartu.

197 Micleris su pirmaisiais išleistais sąsiuviniais susipažino metais anksčiau.

pozicinį planą[198]. Stambūs kūriniai atsiduria greta tų, kurie telpa į dvi eilutes, tarpusavyje jie nesusieti. Susidaro įspūdis, kad pjesės buvo grupuojamos ne kūrybiniu pagrindu, o vieno ar kito sąsiuvinio graviravimo bei spausdinimo patogumo sumetimais. Galėjo atsitikti ir taip, jog Bachas, kaip sakoma, sąmoningai „sumaišė kortas" ir, kreipdamasis į muziką išmanantį adresatą (bet jokiu būdu ne į karalių!), jam tarsi patarė: pats ieškokite šio plano, raskite jį. Ar ne dėl to savo fugas jis pavadino ričerkarais? (Italų kalbos veiksmažodis *ricercare* reiškia „kruopščiai ieškoti", „tyrinėti", „analizuoti".) Bachologai šiuo klausimu vieningos nuomonės nepriėjo.

Atramines „Muzikinės dovanos" grandis sudaro trys kūriniai: tribalsis ričerkaras, parašytas laisvos fantazijos stiliumi; šešiabalsis, kontrapunktiškai labai įmantrus ričerkaras, išspausdintas senovinės partitūros pavidalu, kur kiekvienas balsas užrašytas ant atskiros penklinės (išliko ankstyvas autografo variantas, užrašytas įprastai — ant dviejų penklinių); keturių dalių trio sonata fleitai, smuikui ir klavesinui (bosą sudvejina violončelė), kurioje antroji ir ketvirtoji dalys fuginės; sonatoje panaudotas Korelio modelis, bet muzikos pobūdis naujoviškas. Tarp šių atraminių kūrinių įsiterpia dešimt trumpų kanonų; kiek ilgesnis kanonas kvinta, pavadintas fuga. Penki kanonai „kontrapunktiniai" ir penki — „teminiai" (šias sąvokas paaiškinome anksčiau — žr. p. 359).

Tarp įvairių bandymų rekonstruoti kompozicinį planą išsiskiria tokie (juos atskyrėme brūkšniu):

1. Tribalsis ričerkaras	1. Tribalsis ričerkaras
2. Šešiabalsis ričerkaras	2. Penki kontrapunktiniai kanonai
3. Penki kontrapunktiniai kanonai	3. Sonata
4. Penki teminiai kanonai	4. Penki teminiai kanonai
5. Sonata	5. Šešiabalsis ričerkaras

198 Žr.: *Бах И. С.* Музичний дарунок.— Київ, 1979. N. Kopčevskio redaguotą autorinį leidinį (pagal *NBA*) lydi priedai ir komentarai.

Pirmajame variante kūriniai grupuojami pagal žanrinius požymius, kulminacija — sonata; antrajame, kuris, mano manymu, labiau atitinka bachiškus ciklo struktūros principus, laikomasi koncentriško principo, pabrėžiama „ašis“ — kūrinio šerdis. Tačiau šis kūrinys nėra ciklas, kaip esame įpratę jį suvokti, ir atlikti atskiras pjeses iš eilės nebūtina. Be to, išskyrus trio sonatą, kurioje nurodyta, kokiais instrumentais ją groti, ir pirmąjį ričerkarą, parašytą klavesinui (o ne fortepijonui — tai vėl užslėpta Bacho polemika su Frydrichu II!), ne visai aišku, kokia atlikėjų sudėtim groti kitus numerius: autoriniame leidinyje tik vienas kanonas turi nuorodą, jog reikia groti dviem smuikais. Vyraujantis vaidmuo, matyt, tenka klavesinistui, bet atliekant kai kurias pjeses,— tarp jų ir šešiabalsį ričerkarą,— be jo, gali dalyvauti ir fleitistas bei smuikininkai.

Dar daugiau neišspręstų problemų kelia „Fugos menas“. Anksčiau manyta, kad šį „kontrapunktų“ rinkinį (taip autorius pavadino jį sudarančias fugas) Bachas kūręs dviem paskutiniais gyvenimo metais. O dabar keliama hipotezė, kad kūrinys sumanytas anksčiau, dar iki „Muzikinės dovanos“, ir buvo ilgai brandinamas. „Muzikinė dovana“ ir „Fugos menas“ — tai tarsi du sprendimai uždavinio, kaip iš vienos temos sukurti daugelį pjesių (pirmuoju atveju — įvairių žanrų, antruoju — fugos, t. y. vieno žanro ribose). Siuos kūrinius suartina ir kanonai — tai tiesia giją iki „Goldbergo variacijų“ bei „Kanoninių variacijų“ vargonams. Pažvelgę giliau, pamatysime, jog kūrinių pagrindas — variaciškumo principas. Tuo atveju tarpusavio sąveikos sfera išsiplečia — prisideda ir choralo išdailos iš „Klavyrinių pratimų“ op. 3, kuriuose buvo pateikiami choralo temų variantai. Tuo pačiu „Fugos menas“ organiškai įsilieja į „vėlyvojo“ Bacho kūrybinius ieškojimus, dirbtinis šio puikaus kūrinio atskyrimas nuo jo pirmtakų (tokio neteisingo vertinimo atgarsių yra iki šiol) niekuo nepagrįstas. Neaišku tik, ar „Fugos meno“ pavadinimas priklauso pačiam Bachui: išlikusiame ankstesniame ir trumpesniame autografe, kuriame pjesės išdėstytos kitaip, jo nėra. Tačiau galima manyti, kad šeimos rate kompozitorius savo veikalą vadino būtent šitaip.

Kol dar nebuvo aklas, Bachas atidžiai sekė natų graviravimo darbus. (Graveris buvo sūnėnas to paties Šiūblerio, kuris išleido šešis choralus; Šiūbleris prisidėjo ir prie „Muzikinės dovanos“ išleidimo.) „Kontrapunktai“ išgraviruoti ant atskirų lentų, todėl jų seka galėjo būti pakeista. Ar spėjo Bachas sudaryti galutinį kompozicijos planą, nežinia: juk „Kanoninių variacijų“ seką jis pakeitė jau po to, kai kūrinys buvo išspausdintas! Gal ir čia buvo sumanyta keletas skirtingų projektų. Leidinys išspausdintas jau po Bacho mirties, pardavinėti jį imta 1751 metų Leipcigo rudens mugėje. 1752 metais kūrinys išleistas pakartotinai su įžymaus teoretiko Marpurgo pratarme. Žinoma, jog iki 1756 metų buvo parduota tik trisdešimt spausdintų egzempliorių, tačiau rankraštinių kopijų — pilnų arba fragmentų — buvo daug. Nauji „Fugos meno“ leidiniai pasirodė XIX amžiaus pradžioje.

Kiek autoriaus sumanymą atitinka pjesių išdėstymas pirmajame leidime? (Pridursime, jog po paskutinės, nebaigtos fugos, į kurią — kaip trečioji tema — įpinta Bacho monograma *B—A—C—H,* įdėtas „priešmirtinis choralas“; su šiuo rinkiniu jis neturi nieko bendra.) Šiais klausimais yra daug mokslinės literatūros, pateikiama įvairių pasiūlymų, kaip pjeses sugrupuoti. Nesileisdami į diskusijas, pereikime prie to, kas neginčytina.

Kaip ir „Muzikinėje dovanoje“, Bachas surinko vienatonacines kompozicijas (šįkart tonacija *d-moll*), parašytas viena tema; ji pateikiama pagrindiniu pavidalu *(rectus)*, priešinga judėjimo kryptim *(inversus)* bei pakeista ritmiškai. Trigarsis kaip *c. f.* pagrindas bei chromatinis „vingis“ (pagalbinis tonas), stabdantis judėjimo inerciją, primena „karališkąją temą“; būdingas Bacho stiliui ir kvintos šuolis (plg., pavyzdžiui, *c. f.* iš GTK I fugos *dis-moll*). Pagal išdėstymo principus pjesės gali būti suskirstytos grupėmis: a) keturios paprastos fugos; b) trys fugos, kurių tema — priešingos judėjimo krypties; c) dvi dvitemės ir dvi tritemės fugos; d) dvi poros veidrodinių fugų (kiekvienoje poroje, pažymėtoje tuo pačiu numeriu, pirmiausia išdėstoma fuga su *c. f. rectus*, po to — fuga su *c. f. in-*

versus; vieną tokią porą pats autorius pritaikė dviem klavyrams); e) keturi kanonai; f) nebaigta fuga keturiomis temomis.

Ar tokia fugų seka būtina, tvirtinti negalima. Dabar manoma, kad Bachas ją suspėjo nustatyti iki Nr. 13 (anksčiau manyta, jog iki Nr. 11)[199].

Galėjo atsitikti ir taip, kad, išgraviravus visas lentas, jis būtų pakeitęs ir šią tvarką. Atkreipsiu dėmesį į vieną įdomią, kitų tyrinėtojų nepastebėtą detalę; šeštoje pjesėje yra kompozitoriaus nuoroda *in stile francese* („prancūzišku stilium"); ir išlaikytas punktyrinis ritmas, ir trisdešimtantrinių „teškenimas", suderintas su šešioliktinių laipsnišku „bėgimu", pagal charakterį primena prancūziškas uvertiūras. Tas pats stilius būdingas ir septintajai pjesei, bet *c. f.* natų vertės čia padidintos ir sumažintos (augmentacija ir diminucija). „Goldbergo variacijose" prancūziškai uvertiūrai (Nr. 16) suteikta skiriamoji reikšmė visos kompozicijos atžvilgiu. Ar analogiškos funkcijos neatlieka minėti „Fugos meno" numeriai? Juk iš viso „kontrapunktų" yra keturiolika ar penkiolika. Rašau „ar", nes Nr. 14 yra kiek sutrumpintas, tačiau visais kitais atžvilgiais nepakeistas dešimtosios pjesės variantas, į šį rinkinį įdėtas greičiausiai atsitiktinai. Vadinasi, Nr. 6 ir 7 tampa kūrinio šerdim, po jų eina dvitemės ir tritemės fugos. O kanonų vieta, matyt, prieš fugą keturiomis temomis.

1756 metais, siūlydamas pirkti „Fugos meno" išgraviruotas lentas (jų pirkti niekas nepanorėjo ir jas teko sunaikinti), Filipas Emanuelis pavadino šį kūrinį „tobuliausiu praktiniu veikalu fugos srityje" *(das vollkommenste practische Fugenwerk)*. Iš tiesų jame yra *tobuliausi* meistriškumo pavyzdžiai; kartu tai anaiptol ne mokymo priemonė, o tikras meno kūrinys. Dabar jį taip ir suvokiame.

---

199 Žr. „Fugos meno" leidinį fortepijonui, kurį redagavo ir išsamų įžanginį straipsnį parašė N. Kopčevskis (M., 1974). Redaktorius, žinoma, negalėjo atsižvelgti į vėliau paskelbtus tyrinėjimus, tačiau darbą atliko labai kruopščiai ir profesionaliai. Tiesa, pjesių išdėstymas po Nr. 11 — ginčytinas.

Paplito nuomonė, jog dėl Bacho užimtumo ir ligos bei dėl to, kad nebuvo vyresniųjų Bacho sūnų, graveris išdėstė pjeses savo nuožiūra. Bet tai neteisinga: Bachui padėjo kitas sūnus — „Biukeburgo Bachas".

Pakartotinai šį veikalą spausdinti imta XIX amžiaus pradžioje. Tada niekas dar neabejojo, kad „Fugos menas" parašytas klavišiniams instrumentams, kurie, tiesa, autoriaus liko nenurodyti. Dėl šios priežasties vėlesnės muzikantų kartos klaidingai — bet vis tvirčiau — tikėjo, kad kompozitoriaus sumanymas buvęs abstraktus, kad nepaisyta konkretaus garsinio įkūnijimo[200]. Šie samprotavimai pasirodė esą gyvybingi ir išsilaikė iki XX amžiaus trečiojo dešimtmečio; visiška „Fugos meno" kaip koncertuose galinčio ir privalančio skambėti kūrinio reabilitacija įvyko tik antroje mūsų amžiaus pusėje. Bet tada atsirado daugybė neaiškių ginčytinų klausimų: kokia seka išdėstyti kūrinius, kad ji atitiktų autoriaus sumanymą, koks turi būti instrumentarijus ir skambėjimo pobūdis, kitaip tariant — kokiomis priemonėmis priartinti nūdienos klausytoją prie turtingų „Fugos meno" vaizdų?

Skirtingas traktuotes diktavo poreikis išryškinti dramaturgiją, kuri Bacho „albumo" tipo kūriniuose neatitinka mūsiškai suvokiamo ciklo. Kur-kas paprasčiau būtų atlikti atskiras pjeses arba keletą jų — tada nereikėtų savavališkai kaitalioti jų vietomis, nereikėtų atlikimui skirtų redakcijų ir transkripcijų.

Išryškėjo dvi šio kūrinio traktuotės.

Viena — atlikimas klavišiniais instrumentais (fortepijonu arba vargonais), antra — transkripcijos instrumentiniams ansambliams. Pirmenybė teikiama styginiams (pavyzdžiui, Nr. 9 neabejotinai parašytas jiems), bet neretai styginius papildo pučiamieji. (Pastariesiems derėtų skirti solines partijas kanonuose bei kai kurių fugų intermedijose.) Nurodyti kokius nors dėsningumus sunku — viskas priklauso nuo atlikėjų meninio takto ir skonio.

Taigi vėlyvasis Bacho instrumentinės kūrybos laikotarpis slepia daug neįmintų mįslių...

...O visaapimantis Bacho genijus ir kompozitoriaus vidinio pasaulio begalinė gilybė, nesiderinanti su negausia

---

[200] Be to, kaip ir šešiabalsis ričerkaras, „kontrapunktai" pateikti senovinės partitūros pavidalu, išskyrus veidrodines fugas dviem klavyrams. Nuo XIX a. „Fugos menas" buvo spausdinamas ant dviejų penklinių, kaip labiausiai įprasta.

įvykių ir, apskritai paėmus, eiline išorine jo biografija — ar tai nelieka mįslė?

Neįprastai susiklostė didžiojo vokiečių meistro kūrybos likimas. Jo muzika, kurioje kiekviena karta atskleidžia iki galo dar nesuvoktus aspektus, turi paslaptingą poveikio galią.

Quaerendo invenietis („Ieškokite ir rasite") — tokiais žodžiais kompozitorius apibūdino vieną kanoną mįslę iš „Muzikinės dovanos". Jis nenurodė, kaip prie temos, telpančios vienoje eilutėje, pridėti antrąjį, temą kanoniškai imituojantį balsą. Daugelis muzikantų bandė spręsti šį rebusą, tačiau galutinio atsakymo vis dar nėra.

Bandymų išspręsti Bacho muzikos rebusą buvo, yra ir bus. Mes ieškome Bacho besikeičiančioje tikrovėje ir — jį atrandame. Atnaujintas, jis tampa mūsų amžininku.

J. S. BACHO KŪRINIŲ SĄRAŠAS

Kūriniai sugrupuoti pagal žanrus, o jų ribose išvardyti pagal BWV numeraciją, kuri, kaip žinia, chronologijos nesilaiko.

Sąrašas, ypač instrumentinių kūrinių, nepilnas (nurodyti svarbiausieji). Tuo atveju, kai kūrinys minimas šioje knygoje, po jo pavadinimo nurodomas puslapis.

KANTATOS

BWV

1 *Wie schön leuchtet der Morgenstern* 222, 224, 225
2 *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein* 202, 206, 222, 224
3 *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (I kompozicija; II kompoziciją žr. Nr. 58) 202, 222, 224, 225
4 *Christ lag in Todesbanden* 214, 216, 222, 225
5 *Wo soll ich fliehen hin* 222
6 *Bleib' bei uns, denn es will Abend werden* 201, 204, 226, 313
7 *Christ unser Herr zum Jordan kam* 222
8 *Liebster Gott, wann werd' ich sterben* 222, 225
9 *Es ist das Heil uns kommen her*
10 *Meine Seel' erhebt den Herren!* 201, 222, 224, 254, 313
11 *Lobet Gott in seinen Reichen.* „Dangun žengimo oratorija" 104, 186, 201, 230, 232, 237
12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* 27, 54, 201, 218, 224
13 *Meine Seufzer, meine Tränen*
14 *Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit* 206, 229
15 *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (Johano Liudvigo Bacho?) 226

46 *Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei* 201, 222
47 *Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden* 203, 227
48 *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*
49 *Ich geh' und suche mit Verlangen.*— „Dialogas" 353
50 *Nun ist das Heil und die Kraft* (išliko ne visa) 203
51 *Jauchzet Gott in allen Landen* 229
52 *Falsche Welt, dir trau' ich nicht* 227, 351
53 *Schlage doch, gewünschte Stunde* (arija; G. M. Hofmano?) 226
54 *Widerstehe doch der Sünde* 201, 217
55 *Ich armer Mensch, ich Sündenknecht* 227
56 *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* 166, 227
57 *Selig ist der Mann.*— „Koncertas dialogo forma" 209, 215
58 *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (II kompozicija; I kompozicija — žr. Nr. 3).— „Koncertas dialogo forma" 208, 209
59 *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* (plg. Nr. 74) 79
60 *O Ewigkeit, du Donnerwort* (II kompozicija; I kompozicija — žr. Nr. 20).— „Baimės ir Vilties dialogas" 194, 215, 222
61 *Nun komm, der Heiden Heiland* (I kompozicija) 61, 217—219, 241
62 *Nun komm, der Heiden Heiland* (II kompozicija) 222, 224, 225
63 *Christen, ätzet diesen Tag* 53, 215
64 *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeigt* 215, 222
65 *Sie werden aus Saba alle kommen* 215, 222
66 *Erfreut euch, ihr Herzen*
67 *Halt im Gedächtnis Jesum Christ* 222
68 *Also hat Gott die Welt geliebt* 206, 225
69 *Lobe den Herrn, meine Seele* (I kompozicija; plg. Nr. 69a, 143) 209
69a *Lobe den Herrn, meine Seele* (II kompozicija — kantatos Nr. 69 perdirbimas)
70 *Wachet, betet, seid bereit allezeit* (II kompozicija) 201, 222
70a *Wachet, betet...* (I kompozicija, neišliko) 217
71 *Gott ist mein König* 29 (31, 136), 209, 211, 216
72 *Alles nur nach Gottes Willen* 201

181 *Leichtgesinnte Flattergeister* 204
182 *Himmelskönig, sei willkommen* 201, 202, 217, 219, 241
183 *Sie werden euch in den Bann tun* (II kompozicija; I kompozicija — žr. Nr. 44) 225, 226
184 *Erwünschtes Freudenlicht* 201
185 *Barmherziges Herze der ewigen Liebe* 201, 217
186 *Ärgre dich, o Seele, nicht* (II kompozicija) 201
186a *Ärgre dich...* (I kompozicija, neišliko) 217
187 *Es wartet alles auf dich* 227
188 *Ich habe meine Zuversicht* (V. F. Bacho?)
189 *Meine Seele rühmt und preist* (G. M. Hofmano?) 226
190 *Singet dem Herrn ein neues Lied* (išliko ne visa) 201, 215
191 *Gloria in excelsis Deo* (muzika paimta iš Mišių *h-moll*)
192 *Nun danket alle Gott* 39, 223
193 *Ihr Tore (Pforten) zu Zion* (kantatos Nr. 193a perdirbimas) 209
193a *Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter* (neišliko
194 *Höchsterwünschtes Freudenfest* 203, 209, 221, 222
195 *Dem Gerechten muss das Licht*
196 *Der Herr denket an uns* 29, 216
197 *Gott ist unsre Zuversicht* (kantatos Nr. 197a perdirbimas)
197a *Ehre sei Gott in der Höhe*
198 *Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* („Gedulo odė") 85, 100, 104, 209, 221, 228, 230, 244
199 *Mein Herze schwimmt im Blut* 217
200 *Bekennen will ich seinen Namen* (arija)
201 *Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde* („Febo ir Pano varžybos") 72, 210
202 *Weichet nur, betrübte Schatten*
203 *Amore traditore*
204 *Ich bin in mir vergnügt* 230
205 *Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft* („Nurimęs Eolas") 210
205a *Blast Lärmen, ihr Feinde* (kantatos Nr. 205 perdirbimas; neišliko) 101
206 *Schleicht, spielende Wellen*
207 *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* 351
207a *Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten* (kantatos Nr. 207 perdirbimas) 101

CHORALAI, ARIJOS, DAINOS

KŪRINIAI VARGONAMS

---

[1] Tai J. S. Bacho laikų kompozitorių koncertų smuikui arba *concerti grossi* pritaikymas vargonams; Bacho autorystė galutinai dar neįrodyta.

KLAVYRINĖ MUZIKA

---

[2] Faktiškai 17; 18-asis, „priešmirtinis“ (BWV 650) šiam rinkiniui nepriklauso.

[3] Bacho kūrinių rodyklėje (BWV) šis rinkinys dirbtinai išskaidytas: BWV 552 — Preliudas ir fuga *Es-dur*; BWV 669—689 — choralo išdailos; BWV 802—805 — Duetai (priskirti prie klavyrinių kūrinių).

964 Sonata *d-moll*[4]
965 Sonata *a-moll*[5]
966 Sonata *C-dur*[6]
831, 971 „Klavyriniai pratimai", II dalis[7] 109, 114, 276, 284, 290, 293, 305, 330, 332, 334, 336, 337
972—987 16 įvairių meistrų koncertų[8] 304, 351
988 „Klavyriniai pratimai", IV dalis.— Arija su 30-čia variacijų („Goldbergo variacijos") 19, 113, 114, 122, 168, 180, 231, 271, 277, 282, 289, 305, 330, 337, 340, 354, 356—358, 360, 365, 366
992 Kapričas karštai mylimam broliui išvykstant (*B-dur*) 27, 178, 331

KAMERINĖ INSTRUMENTINĖ MUZIKA

1001—1006 Sonatos ir partitos smuikui solo: sonata *g-moll*, partita *h-moll*, sonata *a-moll*, partita *d-moll* (su čakona), sonata *C-dur*, partita *E-dur* 138, 179, 228, 276, 282, 285, 289, 291, 293, 295—297, 321, 323—327, 334, 352
1007—1012 Siuitos violončelei solo: *G-dur*, *d-moll*, *C-dur*, *Es-dur*, *c-moll*, *D-dur* 276, 289, 291, 292, 293, 321, 324, 325, 334, 352
1014—1019 Sonatos smuikui ir klavyrui *h-moll*, *A-dur*, *E-dur*, *c-moll*, *f-moll*, *G-dur* 293, 297, 321—323
1027—1029 Sonatos violai *da gamba* (violončelei) ir klavyrui *G-dur*, *D-dur*, *g-moll* 295, 297, 321, 323
1030—1032 Sonatos blokfleitai ir klavyrui *h-moll*, *Es-dur*, *A-dur* 297, 321, 323

---

[4] Sonatos smuikui *a-moll* (BWV 1003) klavyrinis variantas; J. S. Bacho autorystė ginčijama.

[5] J. A. Reinkeno sonatos Nr. 1 klavyrinis variantas; J. S. Bacho autorystė ginčijama.

[6] J. A. Reinkeno sonatos Nr. 11 klavyrinis variantas; J. S. Bacho autorystė ginčijama.

[7] BWV 971 — Itališkas koncertas *F-dur*; BWV 831 — Prancūziška uvertiūra *h-moll* (BWV ją priskiria prie partitų).

[8] Transkripcijos; J. S. Bacho autorystė iki galo neįrodyta.

KONCERTAI

1041 Koncertas smuikui ir orkestrui *a-moll* 58, 179, 351
1042 Koncertas smuikui ir orkestrui *E-dur* 58, 179, 351
1043 Koncertas dviem smuikams ir orkestrui *d-moll* 58, 179, 347, 351, 353
1044 Koncertas blokfleitai, smuikui, klavyrui ir orkestrui *a-moll* 332, 353
1046—1051 Brandenburgo koncertai *F-dur, F-dur, G-dur, G-dur, D-dur, B-dur* 58, 135, 148, 179, 227, 235, 276, 290, 303, 305, 307, 321, 322, 344, 347—351, 353
1052—1058 Koncertai klavyrui ir orkestrui *d-moll, E-dur, D-dur, A-dur, f-moll, F-dur, g-moll*[9] 227, 303, 353
1060 Koncertas dviem klavyrams ir orkestrui *c-moll* 353
1061 Koncertas dviem klavyrams ir orkestrui *C-dur* 353
1062 Koncertas dviem klavyrams ir orkestrui *c-moll* 353
1063 Koncertas trim klavyrams ir orkestrui *d-moll* 353
1064 Koncertas trim klavyrams ir orkestrui *C-dur* 337, 353
1065 Koncertas keturiems klavyrams ir orkestrui *a-moll*[10] 353

„UVERTIŪROS“ (SIUITOS) ORKESTRUI

1066 Uvertiūra *C-dur* (276, 290, 336), 347, 348
1067 Uvertiūra *h-moll* (su fleitos solo) (276), 290, 305, (336), 347, 348
1068 Uvertiūra *D-dur* (276), 290, 293, (336), 347, 348
1069 Uvertiūra *D-dur* 226, (276), 290, (336), 347, 348

„MUZIKINĖ DOVANA“. „FUGOS MENAS“

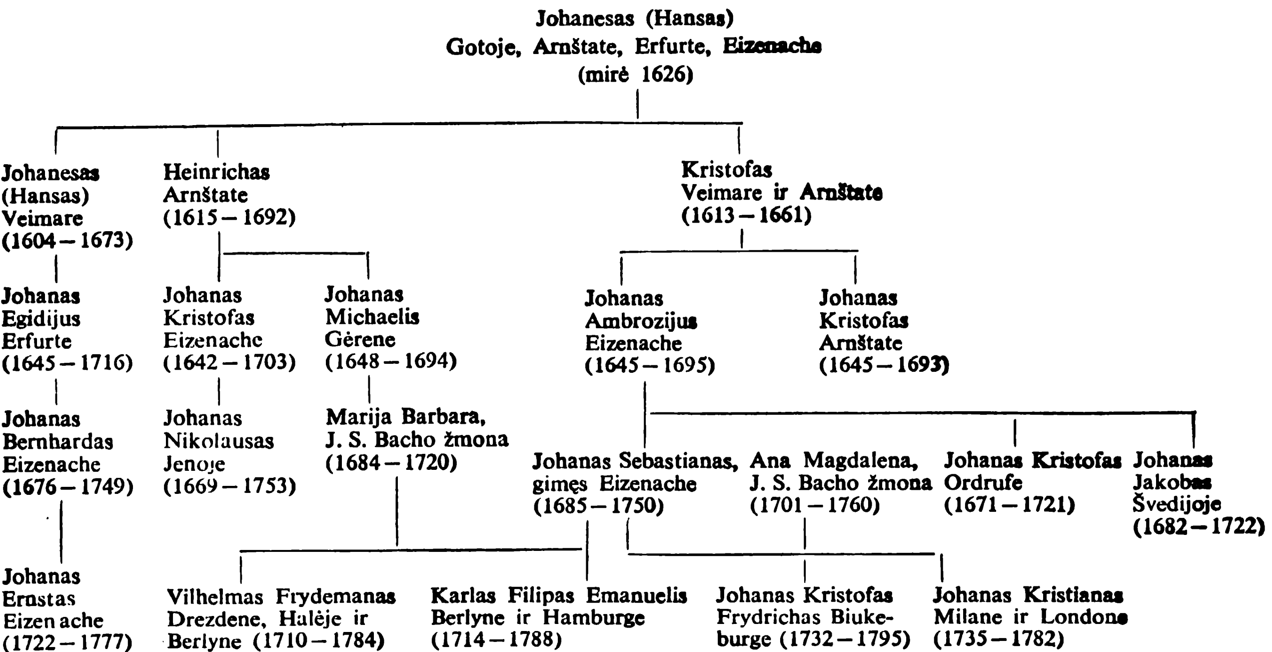
1079 „Muzikinė dovana“ (*c-moll*).— 10 kanonų, 2 ričerkarai ir trio sonata 114, 116, 117, 121, 137, 166, 180, 276, 277, 282, 297, 322, 354, 356, 361—366
1080 „Fugos menas“ (*d-moll*).— 19 kontrapunktų (fugų) ir kanonų 114, 116, 117, 176, 180, 276, 277, 282, 354, 356, 365—368

---

[9] BWV bendru pavadinimu pateikia įvairius kūrinius, kurių Bachas nesudėjo drauge; juos jungia vienas bruožas: tai yra kūrinių, parašytų kitiems soliniams instrumentams, transkripcijos klavyrui.

[10] A. Vivaldžio koncerto keturiems smuikams ir orkestrui *h-moll* transkripcija.

BACHŲ GENEALOGIJA



PAVARDŽIŲ RODYKLĖ*

* Parengė R. Grubevičiūtė. Rodyklė neapima iliustracijų, kūrinių sąrašo ir Bachų genealogijos.

TURINYS

Михаил Семенович Друскин. БАХ. Серия «Силуэты». На литовском языке. Перевел с русского Адеодатас Таурагис. Издательство «Витурис», 232600, Вильнюс, пр. Ленина 50

Michailas Druskinas. BACHAS. Serija „Siluetai". Redaktorė M. Subatavičienė. Viršelio dailininkas Kazimieras Paškauskas. Meninis redaktorius A. Dakinevičius. Techninė redaktorė V. Mickevičienė. Korektorės G. Snuviškienė, L. Vasiliauskaitė

IB Nr. 150

Duota rinkti 86.04.02. Pasirašyta spaudai 86.07.04. Leidinio Nr. 255. Formatas 84×108$^1/_{32}$. Popierius spaudos Nr. 2. Garnitūra „Baltika", 10 punktų. Iškilioji spauda. 20,58+0,84 (įkl.) sąl. sp. l. 21,74 sąl. spalv. atsp. 22,26+0,86 (įkl.) apsk. leid. l. Tiražas 30 000 egz. Užsakymas 679. Kaina 1 rb 60 kp. Leidykla „Vyturys", 232600, Vilnius, Lenino pr. 50. Spaudė K. Poželos spaustuvė, 233000, Kaunas, Gedimino 10

Druskinas M. S.

Dr373 Bachas /Iš rusų k. vertė A. Tauragis.— V.: Vyturys, 1986.— 388, [2] p., [8] iliustr. lap.— (Siluetai).

Bibliogr. išnašose.— Pavardžių r-klė: p. 384—[389]

Remdamasis įvairiais šaltiniais ir dokumentais, M. Druskinas atkuria didžiojo vokiečių kompozitoriaus J. S. Bacho gyvenimą, išsamiai nagrinėja jo kūrybą, nušviečia kompozitoriaus pasaulėžiūros ir kūrybos ryšius su pažangia vokiečių kultūra, pateikia platų XVIII a. Vokietijos visuomeninio ir muzikinio gyvenimo foną.

D $\frac{4905000000—131}{M856(08)-86}$ 91—86

BBK 85.313(3)
78U